

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MASCULINITÉS, FÉMINITÉS ET HISTOIRES DE GUERRE : GENRE,
« RACES » ET GUERRE EN IRAK DANS LE CINÉMA AMÉRICAIN

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCE POLITIQUE

PAR
BÉATRICE CHÂTEAUVERT-GAGNON

JUILLET 2013

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

AVANT-PROPOS

En tant qu'institutrice d'autodéfense féministe, j'ai toujours pensé que mes études en relations internationales et études féministes étaient directement en lien avec mon expérience sur le terrain. En effet, le fait de transmettre aux femmes et aux adolescentes des outils pour qu'elles puissent reprendre le pouvoir sur leur propre sécurité n'est pas si éloigné des théories féministes de la sécurité internationale. Alors que ces théories soutiennent que le personnel est international et que la (in)sécurité est un continuum inscrit dans des rapports de pouvoir, comment ne pas voir un lien entre l'insécurité des femmes au quotidien et les enjeux sécuritaires au niveau international? L'autodéfense féministe part d'un constat : que les femmes manquent d'informations ou reçoivent de la fausse information quant aux situations réelles d'agression (la majorité des agressions étant commises par des personnes connues dans des lieux où l'on se sent en sécurité) ainsi qu'aux manières d'y faire face. La peur structure donc l'expérience de beaucoup de femmes qui dépendent des autres pour assurer leur sécurité. Cette insécurité structurelle prend racine au sein de mythes provenant de plusieurs sources dans la société, qui sont souvent véhiculés par les médias et la culture populaire. Or, ces mythes reposent sur des rapports de pouvoir et de domination entre les hommes et les femmes, mais aussi entre les personnes de diverses cultures, statuts, classes sociales, origines, orientations sexuelles, religions, etc. Lorsque j'enseigne l'autodéfense, je réalise donc l'impact concret qu'ont sur nous les médias et la culture populaire et les conséquences de ces informations sur notre sécurité. Comme ces rapports de pouvoir et ces mythes traversent la société, elles

prennent racine dans le quotidien, mais ont néanmoins un impact beaucoup plus large. En effet, ces logiques sécuritaires s'appliquent non seulement entre les individus, mais aussi au niveau de l'État et entre les États, comme il sera exposé dans ce mémoire.

C'est pourquoi l'idée d'étudier le cinéma pour comprendre les enjeux de sécurité internationale et les rapports de pouvoir sur lesquels ils sont fondés m'a semblé on ne peut plus pertinente. En effet, je demeure convaincue que mettre en lumière les dynamiques exposées dans ce mémoire est un travail crucial et indispensable qui s'inscrit au sein d'une multitude d'actions simultanées visant toutes à déstabiliser les systèmes d'oppression. Ce n'est qu'en reconnaissant le caractère interdépendant et également important de ces différentes actions que nous parviendrons à un réel changement social.

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS.....	iii
RÉSUMÉ.....	vii
INTRODUCTION.....	1
Genre, culture populaire et guerre en Irak.....	4
Genre et guerre.....	4
Genre et guerre contre le terrorisme.....	6
Culture populaire et cinéma américain.....	8
Cinéma, militarisation et guerre en Irak.....	10
Histoires « antiguerre » en Irak : charge critique et rapports de genre.....	12
Histoires « antiguerre » et rapports de genre.....	13
Présentation de la recherche.....	14
Méthodologie.....	16
CHAPITRE I	
CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL.....	19
1.1 Études féministes de la sécurité internationale : continuum, militarisation et déconstruction.....	19
1.2 Histoires de guerre.....	22
1.3 La logique de protection.....	23
1.4 Dynamiques de genre.....	26
1.5 Masculinités et rôles masculins dans les histoires de guerre.....	29
1.5.1 Masculinité hégémonique.....	30
1.5.2 Masculinités perverses ou perversies.....	32
1.5.3 Masculinités racisées.....	33
1.6 Féminités et rôles féminins dans les histoires de guerre.....	35
1.6.1 La maman ou la putain.....	37
1.6.2 Rôles non-traditionnels : les « Ferocious Few ».....	39
1.6.3 Femmes irakiennes et racisées.....	45
CHAPITRE II	
<i>IN THE VALLEY OF ELAH</i> : PERVERSION ET MASCULINITÉS MILITARISÉS.....	49
2.1 Rôles masculins et masculinités hiérarchisées.....	51

2.1.1 Masculinité hégémonique : Hank, un soldat modèle.....	51
2.1.2 Masculinité perversie : les fils perdus de la guerre en Irak.....	54
2.1.3 Masculinité et racisation : les « autres », entre danger et protection.....	57
2.2 Rôles féminins : la maman, la putain et la femme moderne	62
2.2.1 Joan, la mère pleureuse et épouse dévouée	62
2.2.2 Quand les femmes protègent : la femme moderne	64
2.2.3 Les « autres » : la putain, la victime et les invisibles	68
2.3 Conclusion.....	71
CHAPITRE III	
<i>GREEN ZONE</i> : LA RATIONALITÉ DE LA GUERRE	73
3.1 Rôles masculins et masculinités	75
3.1.1 Masculinité hégémonique : lucidité et rationalité	75
3.1.2 Masculinité déviante et hypermasculinité	78
3.1.3 Masculinités irakiennes	84
3.2 Rôles féminins : entre incompétence et absence	89
3.3 Conclusion.....	91
CHAPITRE IV	
<i>HOME OF THE BRAVE</i> : FANTASME D'INCLUSION ET CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ CIVILE	93
4.1 Masculinités et rôles masculins : héroïsme, « races » et stress post- traumatique	95
4.1.1 Masculinité hégémonique : le héros blanc et la déviance de la masculinité civile.....	95
4.1.2 Soldats américains racisés et gestion de la colère	100
4.1.3 Masculinités « autres » : Irakiens et latinos.....	103
4.2 Féminités et rôles féminins : épouses militaires et femme soldate	106
4.2.1 Féminité en uniforme : le syndrome Jessica Lynch	106
4.2.2 L'épouse explorée et la matriarche africaine-américaine.....	111
4.2.3 Femmes irakiennes : victimes sans visage	114
4.3 Conclusion.....	114
CONCLUSION	117
De l'importance des masculinités comme objet d'étude.....	119
Rôles féminins et subversion du genre.....	122
<i>The Messenger</i> et <i>Grace is Gone</i> : Déconstruire la masculinité militaire	124
RÉFÉRENCES	129

RÉSUMÉ

Les histoires de guerre occupent une place prédominante dans l'imaginaire collectif et servent souvent à légitimer l'emploi de la force ou le maintien du *statu quo* au niveau de la sécurité internationale. Ces histoires sont véhiculées à travers diverses sources dans la société, dont la culture populaire, et en particulier le cinéma, qui constituent donc des terrains particulièrement fertiles pour en comprendre les tenants et aboutissants. Car ces histoires reposent sur des structures narratives bien précises qui sont bâties sur des inégalités de genre et de « races », entre autres rapports de pouvoir. Or, qu'en est-il des histoires « antiguerre » ou visant à dénoncer un ou plusieurs aspects de la guerre en général ou d'une guerre en particulier? Ces histoires reposent-elles sur les mêmes structures inégalitaires? La guerre en Irak présente un cas d'étude particulièrement intéressant pour répondre à cette question vue son impopularité auprès de la population américaine, reflétée au sein des productions cinématographiques. Ainsi, trois films américains de fiction portant sur la guerre en Irak et critiquant un ou plusieurs aspects de celle-ci seront analysés : *In the Valley of Elah* (2007), *Green Zone* (2010) et *Home of the Brave* (2006). Plus précisément, en utilisant un cadre théorique issu des études féministes poststructuralistes de la sécurité internationale, les masculinités et féminités mises en scène dans ces narrations seront analysées dans le but d'en déceler les composantes genrées et racisées ainsi que leurs effets sur la charge critique du film.

Mots clés : sécurité internationale, genre, « races », histoires de guerre, guerre en Irak

INTRODUCTION

La sécurité internationale est bâtie dans une large mesure sur des récits et des narrations. « Qu'est-ce qui constitue une menace? », « pour qui? », « quelles réponses devraient y être apportées? » et « quelle sécurité (et de qui) mérite d'être défendue? » sont toutes des questions qui sont produites et répondues à travers les narrations et les histoires qui entourent les enjeux de sécurité internationale (Wibben, 2011; Sjoberg, 2009; Weldes et al., 1999). La majorité de ces narrations de sécurité, dont beaucoup prennent la forme d'histoires de guerre, reposent sur une logique de protection masculiniste qui justifie l'usage de la force et le maintien du *statu quo* des rapports de pouvoir au niveau autant local que régional et mondial. Cette logique place traditionnellement les femmes dans la position de « belles âmes » à protéger et les hommes dans la position de potentiels ou réels protecteurs, « justes guerriers » déterminés à se battre pour assurer la sécurité de ces dernières (Huston, 1982; Elshtain, 1995; Stiehm, 1982; Young, 2003). La majorité des histoires de guerre et autres narrations de sécurité suivent cette logique avec une surprenante constance. Cependant, toutes les masculinités et tous les hommes ne sont pas égaux dans cette logique puisqu'elle est bâtie sur une hiérarchie entre une masculinité hégémonique valorisée et des masculinités « autres », subordonnées et/ou démonisées et souvent racisées. Ces différentes masculinités reposent sur la dévalorisation et l'infériorisation de tout ce qui est considéré comme féminin (Hooper, 2001; Zalewski et J. L. Parpart, 2008; J. Parpart, 1998; Connell et Messerschmidt, 2005). De la même façon, toutes

les femmes n'ont pas également accès au statut de « belle âme » dont la protection justifie le dévouement des « justes guerriers ».

Ainsi, les narrations sur la guerre et la sécurité, loin d'être neutres, reposent plutôt sur de multiples rapports de pouvoir qui reproduisent, autant qu'ils les génèrent, des mythes et stéréotypes, notamment de genres et de « races »¹. Ces stéréotypes sont centraux dans la construction des enjeux de sécurité internationale. Or, la compréhension populaire de ces enjeux ne provient pas seulement d'idées abstraites contenues dans les discours des élites, elle se construit en grande partie à travers les images et les significations qui circulent dans la vie quotidienne. Ce qui est considéré comme le « gros bon sens » provient donc de représentations maintes fois répétées par différentes sources jusqu'à devenir ancrées dans l'imaginaire collectif. La culture populaire, et en particulier le cinéma, joue un rôle majeur dans la production de ces représentations et donc, de la compréhension et de la légitimation des enjeux de sécurité internationale. Par conséquent, le cinéma, notamment américain vu l'importance, la portée et donc l'impact qu'il détient sur la scène culturelle mondiale, constitue un terrain d'études particulièrement fertile pour comprendre la construction des représentations de sécurité internationale (Jeffords, 1994; Weldes, 1999; 2003; Weber, 2006).

Ladite guerre contre le terrorisme constitue un objet d'études illustrant particulièrement bien ces phénomènes. En effet, les discours et narrations ayant entouré cette dernière ont été largement étudiés par les chercheurs et chercheuses en RI, notamment féministes. Cependant, alors que la guerre en Afghanistan n'a soulevé qu'une opposition relativement limitée aux États-Unis, la guerre en Irak a fait l'objet d'un mécontentement beaucoup plus généralisé. À titre d'exemple, les manifestations s'étant déroulées à New York en 2004 lors de la Convention nationale du parti

¹ Le terme « race » sera ici considéré comme une construction sociale, c'est pourquoi il sera mis entre guillemets pour marquer la distinction d'avec une définition à connotation biologique.

républicain au moment de la campagne pour la réélection de Bush ont été si grandes qu'elles furent comparées aux tristement célèbres manifestations contre la guerre du Vietnam ayant eu cours lors de la Convention nationale du Parti démocrate à Chicago en 1968 (Weber, 2006, p. 163). Les productions cinématographiques, notamment de fiction, réalisées aux États-Unis entre 2006 et 2010 (période durant laquelle les combats en Irak étaient à leur paroxysme, entre autres à cause de la politique de renforcement des effectifs adoptée en 2007, aussi nommé « *Iraq Surge* »), reflètent cette opposition. Ainsi, plusieurs des réalisations américaines portant sur ce conflit impopulaire visent à dénoncer ou critiquer un ou plusieurs aspects de la guerre en Irak ou de la guerre en général. Or, ces narrations demeurent des « histoires de guerre », même si elles comportent des aspects « antiguerre ». Il importe donc de se demander si ces productions critiques reproduisent les mêmes structures narratives genrées et racisées des histoires de guerre dominantes et quels en sont les effets sur l'aspect critique de celles-ci.

Cette recherche reposera sur les théories féministes poststructuralistes de la sécurité internationale, plus particulièrement en ce qui a trait aux histoires de guerre. Il s'agira de développer un cadre d'analyse qui intégrera au niveau ontologique la logique de protection masculiniste, l'étude des masculinités et des féminités en Relations Internationales (ci-après RI) et l'intersection entre différents rapports de domination sous-tendant ces concepts. Il s'agira ensuite d'appliquer ce cadre d'analyse aux narrations de trois productions cinématographiques américaines de fiction sur la guerre en Irak. Outre l'exploration de certaines zones grises encore peu étudiées en RI féministes, tenter de répondre à cette question par une analyse du contenu narratif de ces films permettra de raffiner notre compréhension autant du rôle que joue la culture populaire dans la (re)production de la sécurité internationale que des rapports de pouvoir sur lesquels elle repose.

Genre, culture populaire et guerre en Irak

Le lien entre genre et guerre, et en particulier entre genre et guerre contre le terrorisme, a été amplement étudié par plusieurs féministes en Relations internationales. Le cinéma et la culture populaire ont également constitué des objets d'études explorés par plusieurs chercheurs et chercheuses de la discipline (voir, entre autres, Shapiro, 1992; Weldes, 1999; Weber, 2006). Quant aux films sur la guerre en Irak, plusieurs publications sont apparues dans les dernières années qui se penchaient sur cette catégorie cinématographique d'actualité. Il importe donc d'explorer la littérature portant sur ces quatre grandes thématiques de manière à dresser un portrait général de l'état de la recherche à leur sujet. Ce survol permettra ensuite d'ouvrir un espace de dialogue entre ces différentes thématiques, se posant à l'intersection où celles-ci se rencontrent pour poser un regard original sur une problématique encore peu explorée.

Genre et guerre

Les liens entre le genre et la guerre ont été amplement étudiés par plusieurs chercheuses² en Relations internationales qui décèlent entre ces deux phénomènes des liens étroits et inextricables. En fait, peu d'interactions sociales semblent aussi imprégnées par et construites sur la base du genre que la guerre. L'exclusion historique des femmes des postes de combat, du service militaire et des hautes sphères du pouvoir politique a pendant longtemps préservé le caractère exclusivement masculin des conflits. Plus encore que les rôles sociaux effectifs, le concept même de la guerre comme stratégie politique et moyen d'action serait fortement genré, conçu comme masculin alors que la paix, associée au féminin, serait perçue comme inatteignable, naïve et irréaliste (Tickner, 2001, p. 49). Les deux

² Le féminin l'emporte ici sur le masculin vu le nombre écrasant de femmes qui travaillent sur ces questions.

phénomènes sont donc intimement liés, voire co-constitués : « [...] *gender constructs war and militarism, which in turn construct gender-- the concepts are interdependent, inseparable, and mutually constitutive* » (Sjoberg et Via, 2010a, p. 233). Certaines avancent aussi que le genre serait à la fois à l'origine des guerres ainsi que la conséquence de celles-ci : « *gender relations may be seen as both cause and consequence of war. War shapes gender relations in a particular mode, while in turn those gender relations act as a motor of war* » (Cockburn, 2009, p. 114). La littérature sur le genre et la guerre semble donc établir un consensus sur le caractère inextricable de ces deux concepts.

Or, la thématique du lien entre guerre et genre est difficile à isoler comme objet d'études puisque la plupart des théoriciennes féministes rejettent la centralité accordée au concept de la guerre en Relations internationales. En effet, plusieurs chercheuses se sont plutôt affairées à déconstruire cette primauté de la guerre comme concept ontologique central. Rebecca Grant soutient par exemple que l'accent mis sur ce phénomène comme fondement de la discipline aurait eu comme effet d'y bloquer les analyses féministes dès le départ en excluant les rôles sociaux des femmes de son champ ontologique :

Although the emphasis on war was necessary to distinguish the new subject, it also created conditions that blocked off feminist enquiry in this discipline from the start. [...] The female gender role, so conspicuously outside the realm of war, was not considered as a basis for analyzing international relations. All the assumptions about state behavior in the international system were predicated on theories of interaction between male citizens, or men in the state of nature, or other androcentric archetypes (Grant, 1992, p. 85-86).

Partant du même constat, les recherches pionnières de J. Ann Tickner (1992; 1997; 2001), Cynthia Enloe (1983; 1990; 1998; 2000a), V. Spike Peterson (1992; 1998), Jill Steans (2006a), pour ne nommer que celles-là, se sont plutôt affairées à déconstruire la centralité de la guerre dans les théories de sécurité internationale pour plutôt l'insérer au sein d'un *continuum*. Ces travaux, qu'on pourrait qualifier de majeurs pour le développement des théories féministes en RI et donc, pour la

thématique qui nous intéresse, se sont penchés sur la militarisation plutôt que la guerre comme phénomène ontologique principal, comme il sera développé plus loin. Ainsi, le thème de la guerre est souvent abordé dans le but de l'inscrire au sein d'une conversation disciplinaire, situant le concept à l'intérieur d'un débat théorique pour mieux le problématiser. C'est pourquoi la thématique générale « genre et guerre » ne saurait être comprise sans prendre en compte le cadre théorique qui sera développé au chapitre suivant et qui permettra d'insérer cette thématique au cœur des recherches féministes en RI.

Genre et guerre contre le terrorisme

La guerre contre le terrorisme et les guerres en Afghanistan et en Irak ont fait couler beaucoup d'encre dans les milieux académiques, particulièrement en Relations Internationales. Les féministes de la discipline n'y font pas exception et plusieurs ouvrages ont été rédigés sur ce sujet, souvent pour en critiquer les fondements. Par exemple, certaines auteures dénoncent les discours invoqués pour justifier les guerres en Afghanistan et en Irak, en particulier leur utilisation des droits des femmes musulmanes pour convaincre de la nécessité de celles-ci. Ces auteures dénoncent l'utilisation de discours à saveur féministe par les autorités américaines, relayés par les médias, qui visent selon elles à camoufler les réelles intentions derrière ces guerres. Zillah Eisenstein, dans un ouvrage intitulé « *Sexual Decoys : Gender, Race and War in Imperial Democracy* », dénonce ainsi l'utilisation des femmes musulmanes comme des pions afin de justifier les desseins impérialistes des États-Unis :

In the "war on terror", Muslim women operate as pawns manipulated to corroborate the moral righteousness of the political and economic goals of US imperial intervention in Muslim societies executed on their behalf as a campaign delivering their "liberation" (Eisenstein, 2007, p. 36).

Elle soutient également que ce sont non seulement les femmes afghanes et irakiennes, mais aussi les personnes de couleur à l'intérieur des États-Unis qui ont été

utilisées comme « leurres » (*decoys*) alors que les droits démocratiques étaient peu à peu restreints au pays et inexistantes en Irak et en Afghanistan (Eisenstein, 2007, p. 6). Plusieurs auteures ont donc souligné l'intersection entre racisme et sexisme que soulèvent ces discours. Des féministes postcoloniales ont aussi évoqué le concept d'orientalisme pour comprendre les réactions américaines ayant suivi le 11 septembre 2001 (voir Nayak, 2006; et Zine, 2006). D'autres ont également dénoncé la corroboration de ces discours par certaines féministes aux États-Unis, les accusant d'ainsi contribuer à diviser les femmes entre Occidentales « libérées » et femmes musulmanes « opprimées », reconduisant un rapport de pouvoir inégalitaire entre Occident et Monde arabe (Hunt, 2006; Zine, 2006).

L'ouvrage édité par Krista Hunt et Kim Rygiel, intitulé « *(En)gendering the War on Terror : War Stories and Camouflaged Politics* » regroupe plusieurs textes visant ainsi à dénoncer les « agendas cachés » derrière ladite guerre contre le terrorisme et le caractère genré des histoires entourant celle-ci. Plusieurs auteures se sont en effet penchées sur les histoires de guerre racontées à propos de ces conflits pour en analyser les composantes genrées et racisées. Ainsi, l'histoire hautement médiatisée de Jessica Lynch, soldate américaine faite prisonnière en Irak puis libérée par les forces armées, fut grandement étudiée, ainsi que les scandales d'Abu Ghraib (Brittain, 2006; Steans, 2008; Sjoberg et Gentry, 2007; Eisenstein, 2007). Ces histoires de guerre seraient centrales pour comprendre les guerres en Irak et en Afghanistan, surtout en ce qui a trait à leur justification et acceptation auprès de la population, ainsi que les stéréotypes de genres et de races sur lesquels elles reposent. Jill Steans, dans l'article « *Telling Stories about Women and Gender in the War on Terror* » conclut en effet que ces histoires reproduisent les mêmes stéréotypes genrés sur la guerre que dans les histoires de guerre traditionnelles:

Stories about women and gender in the War on Terror have been telling in what they have revealed about the (re-)emergence of the same old gendered stereotypes in war and also in terms of how women are still regarded as

politically naïve and “out of place” in the tough world of high politics, by the tough guys who call the shots (Steans, 2008, p. 175).

La continuité est un autre élément soulevé par plusieurs auteures féministes au sujet de ladite guerre contre le terrorisme. Comme il sera développé plus loin, les théories féministes de la sécurité et de la guerre rebutent souvent à reconduire des dichotomies et à situer les événements dans une rupture temporelle plutôt que dans une continuité. Par exemple, plusieurs auteures insèrent le 11 septembre et les discours/histoires entourant la guerre contre le terrorisme à l'intérieur d'un tel *continuum*, se refusant à dénoter un « avant » et un « après » (Wibben, 2011; Steans, 2008). La majorité des auteures reconnaissent tout de même l'importance et l'impact du 11 septembre sur la politique internationale et les rapports de pouvoir genrés en découlant :

The mix of fear (insecurity/war on terror), humiliation (a brutal attack on the literal heart of corporate America) and wounded masculine pride (this devastating attack was carried out so simply and for all America and the world to see as it happened - by "othered" men) consequent to 9/11 is playing a significant part in refiguring the international landscape (Zalewski et J. L. Parpart, 2008, p. 5).

De ce bref survol de la littérature au sujet de la guerre contre le terrorisme, plusieurs éléments seront retenus dans la construction du cadre théorique qui soutient cette recherche, notamment l'importance des histoires de guerre, l'intersection entre genre et « race » sur laquelle ces histoires reposent, ainsi que l'insertion de la guerre contre le terrorisme à l'intérieur d'un *continuum*. Or, ces éléments théoriques seront appliqués à un objet d'études qui fut relativement peu abordé par les théories féministes en Relations internationales : la culture populaire.

Culture populaire et cinéma américain

Si les discours médiatiques et politiques ont été largement étudiés en RI, particulièrement en ce qui a trait à la guerre contre le terrorisme, les narrations contenues dans les productions de culture populaire, notamment cinématographiques,

ont été moins abordées. Pourtant, comme le soutient Michael Shapiro, la culture populaire jouerait un rôle majeur dans le fonctionnement incontesté de la politique internationale : « *[popular culture] tend[s] to endorse prevailing power structures by helping to reproduce the beliefs and allegiances necessary for their uncontested functioning* » (Shapiro, 1992, p. 1). Certains avancent même que les discours officiels sur la guerre et la politique internationale ne peuvent être adéquatement compris sans analyser leurs représentations dans la culture populaire et le rôle que ces dernières jouent dans la construction de la mémoire collective (Behnke et de Carvalho, 2006, p. 935). Quelques féministes en RI se sont penchées sur la culture populaire comme objet d'études. Jutta Weldes, constitue une de celles-ci et étudie le rôle de la culture populaire, dont la science-fiction, sur la politique internationale et son importance dans l'étude des RI. Puisque la culture populaire est impliquée dans la production d'un « sens commun », soutient-elle, elle permet donc de construire du consentement envers les politiques étrangères et les actions de l'État (Weldes, 1999; 2003).

Le cinéma constitue donc un objet d'études particulièrement pertinent pour comprendre la construction des représentations de politique internationale, en particulier d'un point de vue féministe. Susan Jeffords, dans une étude des masculinités mises en scène au cinéma hollywoodien durant l'ère Reagan, étudia le lien entre la construction de l'identité nationale américaine et le cinéma. Concernant l'importance de cet objet d'études, elle soutient : « *A nation exists, in other words, as something to be seen. In such a case, examining one of the chief distributors of images in this country--Hollywood films—offers clues about the construction of American national identity* » (Jeffords, 1994, p. 6). Dans la même lignée, Cynthia Weber, dans une étude portant sur les films de guerre sortis à la suite du 11 septembre et leur impact sur les débats de politique étrangère américaine et, plus largement, sur l'identité américaine, conclut :

[...] interpretations of historical narratives and their popular signifying forms are so crossed and confused with one another that attempting to police fact from fiction is not only likely to fail. More important, such attempts turn a blind eye to what popular representations can tell us about politics and the politics of desire bound up in interpretations of historical events and their resulting constructions of a US we (Weber, 2006, p. 11-12).

Les liens entre culture populaire et Relations internationales semblent donc nombreux, mais furent surtout abordés du point de vue de leur impact sur la construction de l'identité nationale aux États-Unis. Or, au-delà des strictes questions identitaires, vu l'importance, la portée et donc l'impact qu'il détient sur la scène culturelle mondiale, le cinéma américain ne mérite-t-il pas d'être étudié non seulement pour comprendre son rôle dans la construction identitaire américaine, mais également son impact sur la compréhension populaire de la sécurité internationale sur la scène mondiale ?

Cinéma, militarisation et guerre en Irak

Outre les liens informels entre la reproduction des narrations dominantes et la construction des imaginaires nationaux, le Pentagone et Hollywood entretiennent des liens concrets qui démontrent bien l'interrelation entre cinéma et sécurité internationale. Par exemple, l'armée américaine offre parfois assistance aux directeurs de productions cinématographiques sous forme de matériel, d'accès aux bases militaires et même de figurants en échange de fréquentes « demandes » de changements dans les scripts afin que le film aide à recruter et retenir le personnel (Rowley, 2009, p. 314). Aussi, suite au 11 septembre, le Pentagone aurait formé le groupe 9/11 composé de cinéastes d'Hollywood chargé de réfléchir à de possibles scénarios d'attentats terroristes dans le but d'aider à mieux sécuriser le pays (Weber, 2006, p. 3). Les liens seraient donc étroits entre cinéma américain et militarisation de la société. C'est entre autres ce que soutiennent Carl Boggs et Tom Pollard dans un ouvrage portant sur le militarisme américain et le cinéma de guerre hollywoodien : « *A wide panorama of militaristic images and discourses infuses media culture today,*

probably nowhere more than in Hollywood cinema, helping legitimate record Pentagon budgets and U.S. armed interventions abroad » (Boggs et L. T. Pollard, 2007, p. 1). Plus encore, Martin Barker affirme qu'on ne saurait comprendre les films de guerre sans tenir compte des liens étroits qu'entretiennent Washington et Hollywood :

Since Hollywood's beginnings, war films have been expected to play the patriotic game. But this became regularised after the 1940s. Since that time, Washington and Hollywood have been in a close and institutionalised embrace. They remain separate domains, but there are such strong and long-standing ties that it makes no sense to try to understand the production of war films, or their narratives, without reference to that context (Barker, 2011, p. 9).

L'étude des films sur la guerre en Irak s'inscrit donc au sein de cette réalité et, plus largement, de l'histoire du cinéma américain. Par exemple, plusieurs articles au sujet des films sur la guerre en Irak les positionnent directement en comparaison avec le cinéma sur la guerre du Vietnam :

Considering that the war in Iraq has proven to be Washington's shot-by-shot remake of Vietnam, it's only natural that Hollywood has followed suit, giving us a series of Iraq-themed films that can be set neatly alongside their Vietnam-era counterparts (Foundas, 2008).

Or, contrairement aux films sur la guerre du Vietnam, qui ne prirent l'affiche que plusieurs années après la fin de cette guerre, de nombreux films sur la guerre en Irak ont vu le jour alors que le conflit faisait toujours rage. Martin Barker (2011) dénombre 23 de ces films de fiction sortis entre 2005 et 2008. La majorité de ces films furent qualifiés d'échecs puisque les recettes de leur sortie en salles n'arrivèrent pas à couvrir leurs coûts de production. Ainsi, plusieurs des articles écrits au sujet de ces films se vouèrent surtout à expliquer cet échec, se concentrant sur l'analyse de leur réception et parfois de leur contexte de production plutôt que sur le contenu en tant que tel. Certains avancèrent l'hypothèse que ces échecs étaient liés au fait que, après le 11 septembre, les auditoires préféraient les allégories aux images directes à propos des guerres en Afghanistan et en Irak :

Real wars spark interest in fictionalized ones, as long as the latter avoid direct evocations of the painfully long, frustrating wars in Afghanistan and Iraq. Films that directly reference current conflicts tend to fare poorly at the box office, helping to assure Hollywood's continued neglect of today's all-too-real conflicts (Pollard, 2011, p. 153).

Le fait que le public ait eu accès à de nombreuses images et reportages en direct de cette intervention armée aurait eu un rôle à jouer dans l'impopularité des films ne présentant pas celle-ci par allégorie (Murray, 2010). D'autres soutiennent plutôt que le fait de qualifier un film « d'échec » de la part des critiques de cinéma, parfois même avant sa sortie en salles, est un geste rhétorique, une façon de dire aux gens de l'ignorer, réalisant ainsi la prophétie annoncée (Barker, 2011, p. 80).

Sans s'attarder plus longtemps sur ce sujet, il est à noter que la majorité des écrits sur les films sur la guerre en Irak portèrent donc sur leur réception, et parfois leur contexte de production, mais peu se penchèrent sur une analyse détaillée de leur contenu. Certains films, en particulier *Green Zone* (2010), *Stop-Loss* (2008), *Redacted* (2007), *In the Valley of Elah* (2007) et *The Hurt Locker* (2008) reçurent plus d'attention de la part des auteurs et critiques en études de cinéma, mais leur contenu ne fut que brièvement analysé et souvent en rapport à leur réception par les auditoires. Ainsi, il semble y avoir une certaine lacune au niveau de l'analyse du contenu narratif de ces productions. De plus, aucune de ces lectures n'abordait le sujet d'un point de vue féministe. C'est pourquoi l'analyse présentée dans cette recherche semble tout à fait pertinente pour compléter ce tableau.

Histoires « antiguerre » en Irak : charge critique et rapports de genre

Ce bref survol de la littérature permet de constater une intersection entre ces différentes analyses qui ne fut pas encore explorée, soit l'analyse féministe des films sur la guerre en Irak à partir de la littérature sur les liens entre genre, militarisation, films de guerre et sécurité internationale.

Histoires « antiguerre » et rapports de genre

Si les récits de guerre traditionnels ou officiels servent souvent à légitimer celle-ci ou à la rendre acceptable aux yeux du public, certains récits visent plutôt à dénoncer la guerre et ses effets dévastateurs, ou alors une guerre en particulier, jugée injuste, illégitime, ou autre. Ces récits, aussi critiques qu'ils soient, demeurent des histoires de guerre et reposent souvent sur les mêmes structures narratives. Deborah Cohler, dans une analyse des discours *queer* concernant le 11 septembre 2001, déclare en effet que : « [...] *such texts illustrate the ways in which even explicitly countercultural or oppositional texts are dependent on the narratives they might seek to undermine* » (Cohler, 2010, p. 229). Il convient donc de se demander à quel point les discours, même critiques et d'opposition, peuvent se détacher des narrations qu'ils tentent de déconstruire. La réponse serait loin d'être tranchée : concernant les productions de culture populaire, autant Jutta Weldes que Cynthia Weber soutiennent que ces dernières reproduisent souvent certains aspects des discours dominants tout en déconstruisant d'autres de ces aspects à la fois, offrant parfois des alternatives au *statu quo* tout en le soutenant à d'autres niveaux (Weldes, 1999; 2003; Weber, 2006).

Puisque le genre et la militarisation sont liés, il convient donc de porter une attention particulière à la reproduction par ces récits critiques des dynamiques de pouvoir genrées à l'origine de plusieurs formes de violence indissociables de la militarisation et donc, des guerres. Pour reprendre les mots de V. Spike Peterson concernant les récits sur la guerre contre le terrorisme : « *By obscuring the reciprocal constitution of valorized masculinity and vilified femininity, these stories avoid critique of gender itself, with the effect of reproducing multiple forms of subjection and violence* » (Peterson, 2010, p. 28). Même les histoires « antiguerre » auraient ainsi tendance à reproduire certains systèmes de domination. Par exemple, concernant les films critiques de l'histoire américaine officielle, Cynthia Weber relève que : « *What for me is even more lamentable is how these very films that question official US history so often support another official US story, the one grounded in a family*

romance based on stereotypical relations of gender and sexuality » (Weber, 2006, p. 157). Or, il pourrait être soutenu que toute critique de la guerre en général ou d'une guerre en particulier ne saurait atteindre véritablement sa cible sans une critique explicite des discours genrés et racisés sur lesquels elles reposent. Vu l'imbrication des relations de genres et des guerres, les discours visant à éradiquer ou contrer la militarisation et les guerres devraient donc inclure une transformation des rapports de genre et de « races » (Cockburn, 2009, p. 14).

En ce qui a trait aux films contestant les histoires de guerre officielles sur la guerre en Irak, quels sont les rapports de pouvoir de genres et de « races » qui les sous-tendent ? Ces productions critiques reproduisent-elles les mêmes structures narratives genrées et racisées des histoires de guerre dominantes et quels sont les effets sur l'aspect critique de ces productions ?

Présentation de la recherche

Pour répondre à cette question, nous procéderons à l'analyse en profondeur du contenu narratif de films sur la guerre en Irak, sélectionnés selon certains critères. Les films choisis sont tous des films américains de fiction puisqu'il s'agit d'étudier la construction dans l'imaginaire collectif de représentations contenues dans la culture populaire américaine. Ils ont été produits entre 2006 et 2010, soit au moment où l'intensité de la guerre en Irak était à son paroxysme (illustré notamment par le renforcement des effectifs en 2007, surnommé en anglais « *Iraq Surge* »), dont au moins une des scènes se déroule sur le front en Irak (en faisant ainsi des « films de guerre » au sens large du terme). Dans ces narrations, au moins un des personnages féminins occupe une position d'actrice sur le plan international, soit comme policière, journaliste, politicienne, soldate, ou autre, permettant ainsi l'exploration du potentiel subversif de ces films au niveau des rôles féminins normalement contenus dans les histoires de guerre. De plus, tous les films choisis critiquent dans la narration un ou plusieurs aspects de la guerre en Irak ou de la guerre en général (par exemple, les conséquences de la guerre sur les soldats ou vétérans américains, les enjeux cachés ou

confus à l'origine de la guerre en Irak, les abus des soldats américains commis envers des personnes irakiennes, etc.). Finalement, les rapports de pouvoir de genres et de « races » contenus dans ces narrations présentent des aspects pertinents pour notre analyse. Ainsi, trois films ont été retenus suivant ces critères : *Home of the Brave* (2006), *In the Valley of Elah* (2007) et *Green Zone* (2010).

Afin de procéder à l'analyse, il s'agira d'appliquer le cadre conceptuel qui sera détaillé au chapitre I aux narrations de ces films en analysant d'abord, s'il y a lieu, les mécanismes de la logique de protection qui y sont mis en scène ainsi que les rôles masculins et féminins qui la soutiennent (qui protège ?, qui est protégé ? de qui protège-t-on ?, etc.). Il s'agira donc dans un premier temps d'analyser les différentes masculinités mises en scène en relevant la hiérarchie entre masculinité hégémonique et « autres » masculinités pour ensuite étudier les différentes féminités et rôles féminins présents dans les films ainsi que leur relation avec ces masculinités. Une attention particulière sera portée à l'intersection entre genre et « races » dans l'étude de ces phénomènes. Le but de cette analyse est de relever si les narrations critiques à l'étude reproduisent ou déconstruisent (ou les deux à la fois) les rapports de pouvoir entre genre et « races » contenus dans les histoires de guerre officielles.

Pour ce faire, les questions concernant les différentes masculinités qui structurent ce mémoire se concentreront sur : la présence (ou absence) d'une masculinité dite hégémonique et les qualités qui la caractérisent d'un film à l'autre ; la féminisation et/ou diabolisation (s'il y a lieu) de masculinités « autres » et les caractéristiques de ces masculinités ; l'interaction entre la « race » des personnages et leur positionnement au sein de cette hiérarchie des masculinités ; ainsi que le potentiel subversif au niveau de la masculinité présent ou non dans les narrations de ces films. En ce qui a trait aux différents rôles féminins et représentations des féminités ainsi que leur relation avec les masculinités, les thématiques centrales qui alimentent la réflexion de cette recherche sont : la présence de rôles féminins traditionnels mis en scène dans les films (mères, épouses, etc.) et leur rôle dans la

structure narrative du récit ; la présence de rôles féminins non traditionnels ou non-conformistes au niveau du genre (soldates, policières, journalistes, etc.) ; l'interaction entre « race » et rôles féminins et son impact sur la narration et le positionnement des personnages ; ainsi que le potentiel subversif ou non de ces différents rôles, autant traditionnels que non conformistes.

Ce mémoire se divisera en quatre chapitres principaux. Le premier chapitre exposera le cadre théorique et conceptuel qui sera par la suite appliqué aux films à l'étude. Le deuxième chapitre sera consacré à l'application de ce cadre d'analyse à la narration du film *In the Valley of Elah*, qui sera étudiée en profondeur pour en déceler les rapports de pouvoir et leurs effets sur la charge critique du film. Le même procédé sera ensuite appliqué à la narration du film *Green Zone* en chapitre III ainsi qu'au film *Home of the Brave* au chapitre IV.

Méthodologie

Les méthodologies féministes en Relations Internationales et au-delà ont ceci de particulier qu'elles exigent une autoréflexion constante : « *The distinctiveness of feminist methodologies inside and outside IR lies in their reflexivity, which encourages the researcher to re-interrogate continually her own scholarship* » (Ackerly et al., 2006, p. 4). Elles sont donc souvent difficiles à saisir puisqu'en constante redéfinition. Elles seraient également intimement liées à l'épistémologie et l'ontologie de ces recherches. En effet, comme le statuait Sandra Harding, les méthodologies féministes seraient des épistémologies en action (Harding, 1987). Quant aux ontologies, elles seraient aussi à la base de la nécessité d'adopter des méthodologies réflexives ainsi que des méthodes innovatrices :

Feminist ontologies that expand our notions of world politics to include the personal and previously invisible spheres, and that start from the perspective that subjects are relational (rather than autonomous) and that the world is constantly changing (rather than static), demand self-reflective methodologies as well as the innovative methods and postpositivist epistemologies (Ackerly et al., 2006, p. 7).

Enfin, comme le genre, particulièrement le genre masculin, est très souvent occulté ou considéré comme l'ordre « naturel », les méthodologies féministes, principalement lorsqu'il s'agit d'étudier des textes et discours, doivent souvent analyser ce qui n'est pas explicite et problématiser ce qui se veut invisible. En d'autres mots, il s'agit « d'étudier des silences » : « *studying "silence" means in practice that the researcher has to rely on methods of deconstruction, to study what is not contained within the text, what is "written between the lines"* » (Kronsell, 2006, p. 115). Ackerly soutient en effet qu'une éthique de recherche féministe vise à rendre visibles quatre éléments principaux : le pouvoir sous toutes ses formes, autant visibles qu'invisibles; les limites et potentiels d'exclusion et de marginalisation, ainsi que le caractère nécessairement incomplet ou superficiel de l'inclusion; les relations de pouvoir et d'obligations entre les individus selon leurs positions sociales; et finalement, le rôle de l'humilité autoréflexive lorsque ces trois éléments sont pris en compte (Ackerly, 2008). Cette recherche s'inscrit au sein de ces problématiques concernant les méthodologies féministes. Il s'agira, en somme, d'étudier les « silences » contenus dans la narration des films critiques de la guerre en Irak par une analyse de contenu visant à rendre visible les schèmes dominants s'y retrouvant, tout en tenant compte de la normativité implicite et indissociable à un tel projet ainsi qu'aux recherches féministes en général.

Pour ce qui est de la méthode, elle s'inscrit en conformité avec le cadre théorique critique et poststructuraliste utilisé. Ainsi, suivant le tournant interprétatif en sciences sociales (voir Yanow et Schwartz-Shea, 2006), il s'agira d'une méthode qualitative se concentrant sur l'analyse de données considérées « faibles » (*low data*) en Relations internationales, soit des narrations de culture populaire. Comme exposé ci-haut, ces données sont indispensables à la compréhension populaire des enjeux de sécurité internationale et constituent donc des sources incontournables pour mieux comprendre la complexité et l'étendue du pouvoir en RI (Weldes, 2006). Une méthode qualitative et interprétative de contenu s'avère la plus cohérente pour faire

sens de ces données de manière approfondie selon le cadre théorique dans lequel s'inscrit cette analyse.

Quant aux aspects méthodologiques de l'étude d'objets de culture populaire, Jutta Weldes soutient que l'étude exhaustive d'un artefact de culture populaire devrait inclure au moins trois composantes: « *1) an analysis of the institutions and processes involved in its production, 2) and analysis of the ideological structure of the text and its possible meanings, and 3) an analysis of the reception of that structure and those meanings, and their potential transformation* » (Weldes, 1999, p. 122). Dans la même lignée, Christina Rowley soutient que trois thèmes centraux devraient être abordés pour permettre de rendre compte de la complexité des liens entre genre, politique et culture populaire: la production (dans quel contexte? par qui?, etc.), la représentation (par une analyse autant textuelle que visuelle du contenu) et la consommation (la réception, l'interprétation des audiences) (Rowley, 2009). Ainsi, l'ensemble de ces éléments permet de dresser un portrait global et exhaustif de l'objet de culture populaire à l'étude. Puisque la question de recherche qui nous intéresse se concentre sur la construction narrative de représentations dans l'imaginaire collectif (et non sur les rouages de leur mécanique de production ni sur leur réception), cette recherche ne se concentrera que sur un de ces aspects, soit l'analyse textuelle du contenu narratif des films à l'étude, afin de pouvoir procéder plus en profondeur qu'en exhaustivité.

CHAPITRE I

CADRE THÉORIQUE ET CONCEPTUEL

1.1 Études féministes de la sécurité internationale : continuum, militarisation et déconstruction

Les théories féministes en études de sécurité visent à déconstruire les dynamiques de pouvoir à l'œuvre derrière les conceptions plus traditionnelles de la sécurité, en questionnant leurs bases ontologiques et épistémologiques. Ainsi, les féministes en RI rejettent les divisions binaires et dichotomiques entre la guerre et la paix, l'international et le national, le privé et le public, la guerre et l'après-guerre, les combattants et les non-combattants, etc. En effet, selon Chris Cuomo, la guerre pourrait être perçue comme un processus ou un continuum plutôt que comme un événement distinct : « *war is best seen as a process or continuum rather than a discrete event* » (Cuomo, 1996, p. 31). Pour plusieurs féministes en études de sécurité, puisque la violence traverse autant les espaces de guerre que de paix, ces deux extrêmes sont intimement liés (Giles et Hyndman, 2004). Cette violence est donc décrite comme un continuum imprégnant les différentes sphères de la vie humaine qui sont toutes traversées par des rapports de genre (Cockburn, 2004). Alors que les discours officiels établissent des divisions tranchées entre la guerre et la paix et insistent sur certains événements comme étant des tournants majeurs, tels que le 11 septembre 2001, les féministes préfèrent insérer ces derniers à l'intérieur des luttes

quotidiennes et de cette idée de continuum allant de la paix à l'état de guerre (Wibben, 2011). Rejeter les dichotomies entre violence directe et indirecte, guerre et paix, etc. permet donc de reconnaître la complexité, l'imbrication et l'intersectionnalité entre les différentes formes d'oppression à l'origine de la violence et des guerres, ainsi que l'incertitude entourant nécessairement toutes notions de sécurité (Peterson, 1992).

Au lieu de porter attention principalement à la guerre (ou à l'absence de) dans l'étude de la sécurité internationale, la plupart d'entre elles se concentrent plutôt sur la militarisation, puisque c'est la culture militariste qui légitime la violence comme moyen de résoudre les conflits et qui permet d'établir et de maintenir les hiérarchies de pouvoir à l'intérieur et entre les États (Jacobson, 2000). Cynthia Enloe, théoricienne féministe en Relations Internationales, a particulièrement développé le thème de la militarisation qu'elle définit comme suit : « *Militarization is the step-by-step process by which something becomes controlled by, dependent on, or derives its value from the military as an institution or militaristic criteria* » (C. H. Enloe, 2000, p. 291). Au-delà de l'étude des forces armées et des militaires en tant que tels, l'étude de la militarisation se réfère donc à toute une culture qui transcende les différentes sphères sociales et internationales. Cette culture puise sa source dans des notions exacerbées de ce que constituent la masculinité et la féminité ainsi que dans des relations de genre rigides et naturalisées (Tickner, 2001, p. 51). Militarisation et rapports de pouvoir entre les genres sont donc non seulement liés, mais imbriqués et co-constitués. Il semblerait en effet que dans les situations de conflits militarisés, les relations de genre soient souvent utilisées comme facteurs incitatifs, aggravants ou provocateurs de la violence (Giles et Hyndman, 2004). Il serait également possible de concevoir la militarisation non seulement comme l'infiltration du militaire dans la vie civile, mais bien comme étant à l'origine du continuum décrit plus haut : « *Instead of envisioning militarism as the extension of military practices into civilian life, it is possible to see it as the blurring or erasure of distinctions between war and peace,*

military and civilian » (Sjoberg et Via, 2010b, p. 7). L'importance de ce concept permet également de rendre compte de l'importance et de l'impact des aspects culturels, telle que la culture populaire, sur les enjeux de sécurité internationale.

Un exemple de ce rejet des dichotomies et de la notion de continuum consiste en la division entre le front domestique (« *Homefront* ») et le front des combats (« *Warfront* »). Comme tous les concepts entourant la guerre, ces deux idées sont loin d'être neutres au niveau du genre. Ainsi, alors que les théoriciennes féministes soutiennent que ces deux espace-temps sont indissociables et s'inscrivent à l'intérieur d'un continuum (voir Cockburn, 2004; Giles et Hyndman, 2004), les récits de guerre fondés sur la séparation entre les protecteurs et les protégées (comme il sera développé plus loin) ont tendance à délimiter de façon binaire ces deux espaces. Ainsi, Jill Steans soutient que ces narrations :

[...] construct a clear division between the "war front" -- a masculinist domain in which masculinity is affirmed in the heroic actions performed on the battlefield -- and the "home front" -- a feminised realm of domesticity and peace (Steans, 2008, p. 160)

Les différents rôles attribués aux masculinités et aux féminités servent à délimiter ces deux espaces dans les récits sur la guerre. De plus, ils sont interdépendants puisque le front ne saurait exister sans le soutien de l'espace domestique qui doit alors accepter certaines valeurs militarisées :

The "homefront" represents feminized characteristics, yet it is obviously implicated in the "warfront"; without the support of the "homefront," the "warfront" could not exist. This necessitates socialization toward acceptance of certain war-front values within the "homefront" (Horn, 2010, p. 62).

Ainsi, des processus de socialisation seraient nécessaires pour assurer d'une part le soutien de l'effort de guerre par l'espace domestique et, d'autre part, l'intégration de certaines valeurs militarisées en son sein pour permettre l'acceptation des narrations en faveur de la guerre qui la pose comme inévitable, voire normale.

1.2 Histoires de guerre

As Jean Elshtain asserts, societies are, in some sense, the “sum total” of their war stories. War stories are often used to gain a society’s support for war; frequently, these stories rely on the portrayal of a certain kind of masculinity associated with heroism and strength. These portrayals can be racialized as well as gendered [...]. Rarely do war stories include stories about women (Tickner, 2001, p. 56-57).

Les discours occupent une place très importante dans la militarisation et les guerres puisqu'ils les rendent possibles en les légitimant et en les posant comme nécessaires. Les discours construisent les notions de menaces et de dangers sur lesquelles repose le concept de sécurité et permettent de reconduire les notions genrées qui la sous-tendent. En effet, les discours de division entre « bons » et « méchants » s'accompagnent souvent d'un regain de l'idéologie patriarcale, accentuant les différences entre les genres et les rôles sociaux attendus de l'un et de l'autre, préparant les hommes à combattre et les femmes à les soutenir (Cockburn, 2004). C'est donc sur ces stéréotypes de genre que se construisent les discours et narrations de guerre officiels, tout en les rendant invisibles ou naturalisés (Hunt et Rygiel, 2006). Les discours, autant médiatiques qu'officiels, peuvent donc avoir un grand impact sur la manière dont on perçoit les événements, passés, présents et à venir. Par exemple, il semblerait qu'un des signes que la violence politique est imminente ou qu'un conflit armé se prépare est un changement dans les discours, particulièrement dans les messages médiatiques (Cockburn, 2004, p. 32).

Les récits de guerres, sous quelque forme que ce soit, sont donc centraux dans la construction de la perception des conflits. À ce sujet, Nancy Huston, littéraire féministe, affirme que les guerres ne se terminent pas avec la cessation des hostilités, mais bien lorsqu'une des parties en conflit réussit à s'approprier le droit de les raconter (Huston, 1982, p. 274). La violence physique serait donc inséparable des narrations sur la guerre, les performances linguistiques et les actions en politique internationale étant indissociables selon elle. Ainsi, elle avance : « *In my view, it is*

much less significant that men's History is made of wars than that men's wars are made of stories » (Huston, 1982, p. 271). Une attention particulière devrait donc être portée aux différentes histoires racontées à propos et autour de la guerre. Les différentes narrations à ce sujet ont en effet des conséquences bien réelles sur nos perceptions des « autres », des rapports de pouvoir qu'elles contiennent et des actions en résultant.

1.3 La logique de protection

Les narrations sur la guerre reposent en grande partie sur une logique de protection masculiniste, et plusieurs féministes soutiennent qu'il s'agit là d'un élément central dans la construction de ces récits qui mérite d'être étudié. Elles soutiennent que les mythes de protection justifient l'usage de la violence utilisée dans le but de protéger les personnes jugées vulnérables. La société serait donc divisée entre les « justes guerriers » et les « belles âmes » à protéger ; les premiers étant principalement des hommes et les deuxièmes, majoritairement des femmes :

Men fight as avatars of a nation's sanctioned violence. Women work and weep and sometimes protest within the frame of discursive practices that turn one out, militant mother and pacifist protestor alike, as the collective "other" to the male warrior (Elshtain, 1995, p. 3-4).

Les femmes sont donc construites, suivant cette logique, comme les protégées, alors que les hommes en deviennent les protecteurs, réels ou éventuels (Stiehm, 1982). Mais loin d'être une séparation biologique poussant les hommes à être agressifs et dominants alors que les femmes seraient par nature soumises, passives et pacifiques, cette division entre protecteur et protégée reposerait plutôt sur des mythes et stéréotypes, omniprésents et persistants (Steans, 2006, p. 49). La division des rôles protecteur/protégée est donc fortement genrée et repose sur les constructions sociales de l'autonomie masculine, comprise en termes de liberté, de contrôle, d'héroïsme ; et de la dépendance féminine, entendue par les notions de passivité et de vulnérabilité. Dans un contexte de militarisation, ce serait donc la masculinité qui serait invoquée

pour encourager les hommes à prendre les armes afin de défendre leurs pays, groupe ethnique ou cause politique, mais aussi, et surtout, pour défendre « leurs » femmes (Steans, 2006, p. 49).

Cette relation protecteur/protégée, loin d'être égalitaire, est plutôt fortement asymétrique : le premier a des personnes à charge, pose des actions héroïques, prend des décisions, détient la force, définit les menaces et les réponses à y apporter, alors que la deuxième dépend de son protecteur et se soumet à son autorité en échange de la sécurité qu'il procure. Lorsque la protégée cède ainsi une certaine autonomie quant à sa capacité de prendre des décisions indépendantes, c'est au nom de la protection qu'elle reçoit, « pour son bien », parce que le protecteur détient des informations sur la menace auxquelles la protégée n'a pas accès. Cette relation asymétrique se retrouve bien souvent, sous différentes formes et degrés, au cœur même des normes de genre et des rôles sociaux de sexe dans les sociétés patriarcales, notamment en contexte militarisé. Ainsi, il appert que :

The silencing of agency, the restriction on movement, the claiming of knowledge about threats that the protected does not possess—when viewed in relation to dominant forms of masculinity, it is apparent that such performances establish not only asymmetric relations, but relations that are asymmetric because of their relations to gender norms (Wadley, 2009, p. 53).

Par conséquent, dans l'idéologie militariste, le rôle de protecteur est célébré alors qu'être protégé doit être évité autant que possible (Peterson, 1992). Mais le fait d'avoir des personnes à charge peut parfois devenir un poids et lorsque la protection se fait plus exigeante et plus risquée, lorsque les chances d'assurer la protection avec succès diminuent, alors : « *The protected become a nuisance, a burden, and finally a shame, for an unprotected protectee is the clearest possible evidence of a protector's failure* » (Stiehm, 1982, p. 372). Le protecteur peut ainsi devenir un danger pour les personnes qu'il protège et établir son contrôle sur celles-ci dans le but de « mieux » les protéger. D'abord, lorsque le protecteur échoue à assurer la protection, il arrive qu'il se retourne contre les personnes qu'il protège : « *Because the protector is*

embarrassed and frustrated by his failure to protect, he restricts his protectee instead » (Stiehm, 1982, p. 372). Ainsi, les protecteurs peuvent souvent devenir le plus grand danger des personnes qu'ils protègent. De plus, lorsque la protégée réclame l'autonomie qui lui est refusée par cette logique asymétrique, ou refuse de se soumettre à la protection d'autrui, il peut résulter que sa sécurité soit compromise : « *Not only do the protectors withhold protection from the women who claim autonomy, but they may become attackers* » (Young, 2003, p. 14).

Ce danger que les protégées encourent lorsque la protection leur est retirée s'illustre souvent par la violence conjugale. Ce phénomène constitue en effet une problématique centrale dans la militarisation et les forces armées. Souvent passée sous silence dans les narrations de guerre et rarement adressée comme un enjeu majeur dans les forces armées elles-mêmes, la violence conjugale est pourtant très présente chez les militaires, surtout lorsque les soldats reviennent du front. Par exemple, plusieurs cas ont été rapportés par des épouses de militaire aux États-Unis depuis le début de la guerre en Irak (voir C. Enloe, 2010). Loin de constituer des cas isolés, il semblerait au contraire que les hauts taux de violence conjugale observés dans les forces armées soient attribuables à la culture militaire elle-même et au mode de vie qu'elle entraîne :

Military service is probably more conducive to violence at home than at any other occupation because of the military's authoritarianism, its use of physical force in training and the stress produced by perpetual moves and separations. (C. Enloe, 2010, p. 189)

La violence familiale serait ainsi inhérente au processus de militarisation qui repose sur la construction du sens de la masculinité chez les hommes qui les rend non seulement plus aptes à tirer sur un ennemi, mais également moins capables de résister à l'usage de la violence lorsqu'il y a escalade de tensions dans leur propre maison (C. Enloe, 2010, p. 190).

La logique de protection s'applique également au niveau national. En effet, à l'intérieur d'un État, ce sont non seulement les femmes, mais également toutes les

personnes exclues du service militaire qui se retrouvent en position de dépendance à l'égard des protecteurs et leur offriraient, en échange de la protection fournie, obéissance et gratitude : « *the logic of masculinist protection positions leaders, along with some other officials such as soldiers and firefighters, as protectors and the rest of us in the subordinate position of dependent protected people* » (Young 2003, p.16). Les citoyens d'un État démocratique permettent donc à leurs dirigeants d'adopter la position de protecteurs à leur égard et en viennent à occuper une position subordonnée, un peu comme les femmes à l'intérieur d'un ménage patriarcal (Young, 2003).

De plus, cette logique survient aussi au niveau international puisque les États se construisent souvent à travers des performances de sécurité, particulièrement lorsque celles-ci les établissent comme des protecteurs stables et masculins (Wadley, 2009). La dichotomie hiérarchisée protecteur/protégé existe donc entre les États puisqu'un de ceux-ci peut s'établir comme le protecteur d'une autre nation, comme ce fut le cas par exemple dans les rhétoriques sur la première guerre du Golfe : « *Kuwait was feminized, Iraq was characterized as bad and dirty but masculine, and the United States as the masculine hero. The stories of the Gulf Wars are stories of "just warrior" states protecting "beautiful soul" states through sexualized warfare* » (Sjoberg, 2006, p. 14). Les discours entourant les guerres en Irak et en Afghanistan semblent aussi porteurs de cette même logique de protection genrée :

The logic of protection also demotes the people of Afghanistan and Iraq to wards or protectorates of the international system, and in the family of nations the US can at times be usefully viewed as the patriarchal father offering guarantees of security (Scott, 2006, p. 112).

1.4 Dynamiques de genre

Le genre repose sur des mythes et stéréotypes concernant ce que l'on attribue au féminin et au masculin. Le masculin sera donc opposé au féminin en des paires dichotomiques et hiérarchisées de caractéristiques associées à l'un ou l'autre :

rationalité/irrationalité, autonome/dépendant, actif/passif, puissant/faible, etc. Au-delà des individus que l'on désigne homme ou femme, le genre dépasse cette division binaire et soi-disant biologique des êtres humains. C'est le masculin, compris en termes de force, rationalité, domination, agression, sphère publique, leadership, etc. qui sera systématiquement valorisé par rapport au féminin, illustré par la passivité, la vulnérabilité, la faiblesse, les émotions, la sphère privée, la soumission et le soin aux autres (Sjoberg et Via, 2010b, p. 3). Ainsi, si l'on attribue la masculinité aux hommes et la féminité aux femmes, ce sont avant tout les comportements qui sont genrés. D'ailleurs, même la variable « sexe », qui fut longtemps considérée comme naturelle et intrinsèquement binaire, serait en réalité plus complexe et diversifiée : « *A closer look reveals that even the biological dichotomy between male and female is the product of the social construction of simplicity where complexity exists* » (Sjoberg et Gentry, 2007, p. 5). Sans trop développer le sujet, mentionnons simplement qu'il semblerait que le sexe soit tout aussi soumis au système de genre que l'inverse ; le genre précéderait le sexe, en somme, et les deux seraient co-constitués : « *gender rigidifies sex; gender regulates sex and sexual preference, as much as, if not more than, the other way around* » (Eisenstein, 2007, p. 3; voir aussi Butler, 1990; Fausto-Sterling, 2000).

De plus, le genre est relationnel, la masculinité repose sur une féminité dévalorisée, ils sont interdépendants :

First, gender is relational, so that privileging who and what is masculinized is inextricable from devaluing who and what is feminized. Recognizing the interdependence of masculinity and femininity -- one "requires" the other-- provides particular analytical leverage. It displaces the prevailing tendency to think gender is primarily about women, insisting instead that gender necessarily and invariably involves masculinity as much as femininity (Peterson, 2010, p. 18. Souligné dans le texte).

Ainsi, réfléchir le genre en ces termes permet non seulement d'en exposer la complexité et le caractère construit et interdépendant, mais également de déplacer l'accent souvent mis seulement sur le féminin pour expliquer les mécanismes du

genre. Penser le masculin *avec* le féminin, comme étant inséparables empiriquement, permet donc de contrer la tendance récurrente qui tend à associer le genre exclusivement aux femmes et à la féminité, laissant ainsi intact le genre masculin comme s'il était générique et universel, réifiant le caractère androcentré de nos conceptions du monde. Concernant la logique de protection exposée plus haut, il s'ensuit donc que « [...] *masculinity depends on being framed in opposition to a subordinated femininity because "real men" cannot be heroes without "innocent women" to "save" and be heroes for* » (Sjoberg et Peet, 2011, p. 173).

Cependant, ces dynamiques de pouvoir entre féminin et masculin ne sauraient être comprises sans prendre en compte l'intersection qu'elles exercent avec d'autres rapports de pouvoir comme la « race », la nationalité, la classe, la religion, la sexualité, etc. Concernant les histoires de guerre, analyser comment ces différents rapports de pouvoir se croisent et se co-constituent au sein de ces récits genrés permettrait de prendre conscience de l'utilisation du genre à des fins politiques : « *become aware of how gendered stories are used to forward problematic political agendas while simultaneously silencing other key issues* » (Hunt, 2009, p. 118). En ce qui a trait à ladite guerre contre le terrorisme, par exemple, cette dernière a souvent été justifiée au nom de la libération des femmes Irakiennes et Afghanes, ce qui reproduit une logique de protection colonialiste dénoncée par Spivak (et plusieurs autres féministes postcoloniales), c'est-à-dire : « *when white men save brown women from brown men* » (Spivak, 1988, p. 93). Ainsi, la prise en compte des multiples rapports de pouvoir qui traversent les narrations officielles concernant la guerre contre le terrorisme et la guerre en Irak, en adoptant une approche féministe intersectionnelle permettrait de mieux en saisir tous les tenants et aboutissants : « *[it] provides the framework for understanding how this war has reinforced divisions between different groups of women and has, in some cases, privileged some women while oppressing others.* » (Hunt et Rygiel, 2006a, p. 3).

1.5 Masculinités et rôles masculins dans les histoires de guerre

Comme exposé ci-haut, l'importance de la masculinité dans le processus de la guerre est cruciale et l'on pourrait même dire que la guerre produit, autant qu'elle est produite par, la masculinité : « *War is a process by which masculinity is both produced and reproduced* » (Eisenstein, 2007, p. 25). Par conséquent, s'il est parfois soutenu que les conditions biologiques des hommes les poussent vers des comportements agressifs qui se reflètent au niveau des États, les féministes en Relations Internationales identifieront plutôt l'entraînement militaire et l'inculcation de valeurs martiales chez les hommes comme une source de politiques agressives (Wilcox, 2009). Cependant, la transmission de cette masculinité militarisée, loin « d'aller de soi » ou d'être inhérente à quelque trait biologique des individus de sexe masculin serait plutôt inculquée aux jeunes hommes par différentes stratégies discursives et processus de socialisation. Sans entrer dans les détails, notons qu'une des façons d'assurer cette transmission que l'on retrouve dans les narrations de guerre serait la relation père-fils. En effet, il semblerait que celle-ci soit essentielle dans la logique patriarcale : « *In addition to an understanding of the male-female dimension of patriarchy one would need to know more about the father-son, old-young dimension. Old men run governments; young men are tested by them especially through participation in the military* » (Stiehm, 1982, p. 374). Cette relation, réelle ou symbolique, se réfère à la transmission patriarcale des valeurs et du pouvoir et serait centrale dans les processus de militarisation des hommes. Par exemple, elle semble importante pour les dirigeants militaires dans l'entraînement des fils, afin de les motiver et de leur fournir du soutien dans leur formation ; un soutien masculin, fort, rationnel, qui comprend les questions militaires. C'est ce qui ressort entre autres d'un rapport sur les forces armées israéliennes, étudié par Enloe dans ses analyses de la militarisation :

Fathers were encouraged by IDF (Israeli Defense Force) officials to bond with their soldier-sons as men—as fatherly men who themselves had undergone

military service, as fatherly men who “naturally” understood military technical matters (C. H. Enloe, 2000, p. 257).

Cependant, tous les hommes et toutes les masculinités (qui sont multiples, changeantes et variables selon les contextes, les époques et les cultures) ne sont pas sur un même pied d'égalité. Plusieurs féministes se sont penchées sur les différents types de masculinités hiérarchisées (voir Hooper, 2001; Zalewski et J. L. Parpart, 2008; J. Parpart, 1998). Il en ressort qu'il existerait une masculinité dominante ou conçue comme supérieure, comprise en contexte de militarisation comme étant héroïque, bienveillante, juste et courageuse, à partir de laquelle toutes les autres masculinités seraient rétrogradées : « *The heroic warrior is the standard. Everyone else is a pussy, a wimp, a fag* » (Eisenstein, 2007, p. 25). Une façon de dévaloriser les masculinités non hégémoniques serait ainsi de les féminiser, dévalorisant ainsi non seulement la catégorie « femmes » mais également tous les hommes marginalisés du fait de leur sexualité, race, classe, culture, etc. Cette dévalorisation par l'association au féminin fonctionnerait de façon à miner la masculinité d'un « autre » ou à l'inférioriser en lui attribuant les caractéristiques dépréciées du féminin : « [...] *subordinated individuals or groups are devalorized by feminization; depictions range from lack of capacity and being weak or irrational to being offensive or posing a danger* » (Peterson, 2010, p. 20). Une autre façon de dévaloriser les masculinités non hégémoniques (et très souvent racisées) seraient de les diaboliser, les décrivant comme malveillantes : perverses, brutales, cruelles, sadiques et barbares. Cette rhétorique serait utilisée autant auprès des masculinités racisées à l'intérieur de la nation qu'à l'extérieur de celle-ci, dans un processus de différenciation entre un « nous » et des « autres », comme il sera décrit plus bas.

1.5.1 Masculinité hégémonique

Comme décrit plus haut, les discours sur la guerre et, en particulier, la construction de l'identité du « juste guerrier », regorgent de dimensions genrées qui visent à déterminer ce que signifie « être un homme » dans un contexte militarisé.

S'inspirant des travaux instigateurs de Connell sur le concept de masculinité hégémonique (R. Connell, 1987; R. W. Connell et Messerschmidt, 2005), les chercheuses féministes s'étant penchées sur l'étude des différentes masculinités ont conclu qu'un modèle idéal et typique de masculinité est souvent construit, modèle auquel tous devraient tenter de ressembler : « [...] *hegemonic ideal-typical masculinity in any given sociopolitical context often sets the standard to which all men (and women, who will necessarily fall short) should aspire* » (Tickner et Sjoberg, 2011, p. 225). De cette masculinité idéalisée que l'on dit hégémonique, toutes les autres formes de masculinité y sont alors subordonnées : « *A hegemonic masculinity is an idealized, relational, and historical model of masculinity—one to which other forms of masculinity are subordinate* » (Wadley, 2009, p. 49). Ainsi, la masculinité hégémonique varie selon les contextes, les époques et les cultures, mais la hiérarchisation qu'elle entraîne semble se perpétuer à travers ces différences. En Occident, cette masculinité hégémonique, loin d'être neutre, est presque toujours « blanche ». Comme il sera vu plus bas, les masculinités racisées (i.e. à qui l'on assigne une « race ») sont quasiment toujours subordonnées à ce modèle hégémonique.

Certaines théoriciennes avanceraient également le concept d'hypermasculinité, par exemple pour décrire la réaction américaine au 11 septembre 2001 (voir Maruska, 2009). L'hypermasculinité constituerait une certaine forme de masculinité exacerbée et pourrait donc être définie comme : « *the sensationalistic endorsement of elements of masculinity, such as rigid gender roles, vengeful and militarized reactions, and obsession with order, power, and control* » (Nayak, 2006, p. 43). Si la masculinité hégémonique est souvent décrite en termes de force, de discipline et d'ordre, mais aussi comme bienveillante, rationnelle, juste, ainsi qu'héroïque et courageuse, l'hypermasculinité est plus explicitement militarisée et associée à l'agressivité, l'infailibilité, le pouvoir et le contrôle exercés par le biais de la violence, etc. Parfois connotée de manière négative et associée aux « ennemis » ou

aux « autres » masculinités, dans certains contextes il semblerait que l'hypermasculinité soit plutôt vue de manière positive (face à un danger par exemple) et revêtirait plutôt les traits de la masculinité hégémonique.

Cependant, toutes ces caractéristiques varient d'un discours à un autre puisque les masculinités sont fluides, complexes et mouvantes. Un élément pourtant demeure : l'association de la masculinité hégémonique avec le pouvoir. Ainsi, *"Hegemonic masculinity gets transformed, through constant challenges and struggles, to resemble whatever traits happen to be most strategically useful for the getting and keeping of power"* (Hooper, 2001, p. 61). De plus, cette masculinité dominante est presque toujours en lien avec le rôle de protecteur, de courageux guerrier prêt à se sacrifier pour protéger les « belles âmes » : c'est avant tout à l'intérieur de la logique de protection que s'inscrit cet idéal hégémonique militarisé.

1.5.2 Masculinités perverses ou perversities

En contraste d'avec cette masculinité hégémonique, plusieurs masculinités sont alors dévaluées comme étant déviantes, perverses, malveillantes, etc. Ces différences sont souvent racisées, attribuées à l'origine « ethnique » des personnes et inhérentes à leur identité, comme il sera exposé plus bas. Par contre, chez les « Blancs » ou chez les hommes appartenant au groupe dominant, lorsque la masculinité est décrite comme perverse ou déviante, c'est souvent à cause de facteurs extérieurs à leur identité, la déviance étant expliquée par des causes externes, soit la guerre en générale ou une guerre en particulier, comme ce fut le cas dans certains discours sur la guerre en Irak par exemple. Ces dérives morales des soldats américains seront attribuées à une détresse psychologique, exprimant certes une certaine faiblesse de caractère associée au féminin, mais dépeinte comme étant temporaire, une sorte de « maladie » dont la cause est identifiable et révocable.

Dans d'autres cas, les masculinités déviantes seront isolées comme étant des exceptions à la règle, les « pommes pourries » (*bad apples*) d'un groupe à la

masculinité autrement exemplaire. Ces moutons noirs servent à renforcer le caractère hégémonique de la masculinité dominante en constituant l'opposé des qualités qu'on lui attribue. Ainsi, alors que les comportements déviants des masculinités racisées seront souvent généralisés à l'ensemble des hommes de la communauté et attribués à leur identité/ « nature », les masculinités perverses du groupe dominant seront expliquées soit comme étant le fait de quelques éléments perturbateurs isolés, soit comme attribuables à des causes externes et des facteurs extérieurs et donc, corrigibles. Parfois, c'est à la « menace », qu'elle soit perçue comme un lieu ou incarnée par des personnes, que sera directement attribuée la cause de ces déviations, souvent en termes genrés. On retrouverait notamment souvent l'attribution à la menace extérieure de caractéristiques féminines, par exemple dans les récits sur les guerres en Iraq et en Afghanistan : « *These outside threats are constructed in terms historically associated with the feminine, such as irrational, dirty, chaotic, and evil* » (Wilcox, 2009, p. 71).

1.5.3 Masculinités racisées

Comme exposé plus haut, les masculinités racisées seront très souvent dévalorisées et subordonnées par rapport à la masculinité hégémonique, soit par un processus de féminisation, soit par la diabolisation. Cette hiérarchie, reposant sur une séparation dichotomique entre un « nous » et des « autres », se produit en contexte de militarisation non seulement par rapport à un ennemi extérieur, mais touche également les communautés racisées au sein même de la « nation » :

Nationalism therefore depends upon "national chauvinism," such that members of other nations or racial, sexual, or ideological "others" inside the nation are constructed in terms of femininity or subordinate masculinity. They are weak and inferior, or they are hyper-masculine: beast-like in brutality and sexuality (Wilcox, 2009, p. 73).

Ainsi, les masculinités racisées à l'intérieur de la nation vont être subordonnées à la masculinité hégémonique par les mécanismes décrits plus haut de féminisation et de diabolisation, ou alors simplement invisibles dans les récits. Dans la majorité des

narrations de guerre, la presque totalité des héros, « justes guerriers », font partie du groupe dominant. Les personnages racisés servent le plus souvent de support à ce protagoniste principal occupant le rôle de protecteur et la position de masculinité hégémonique et apparaissent le plus souvent en marge du récit. Par exemple, dans un texte portant sur la représentation des hommes Africains-Américains dans les films de combat sur la guerre au Vietnam, Woodman conclut que ceux-ci furent le plus souvent relégués en arrière-plan, leurs réalités de la guerre demeurant en marge du récit principal, voire complètement ignorées (Woodman, 2004).

Si les masculinités racisées américaines sont la cible de représentations négatives dans les récits sur la guerre, les masculinités ennemies en sont d'autant plus sujettes qu'elles sont souvent invoquées dans les narrations visant à justifier les guerres. Cette stratégie de hiérarchisation des masculinités dans un contexte de militarisation sert très souvent à diaboliser les « Autres », les « ennemis », à les objectifier de façon à justifier la violence et les violations commises à leur rencontre :

The most familiar theme in war stories involves constructing the enemy as "other": to distinguish "us" from "them," render others in some sense inferior, and thereby justify war's violence against "them." The specifics of othering vary by history and context but invariably involve some form of objectification so that "they" become objects to which norms of respect and non-violation need not be extended (Peterson, 2010, p. 21).

On retrouve cette stratégie entre autres dans les récits entourant la guerre au Vietnam:

When policymakers spoke or wrote about South Vietnam, it was portrayed as weak and feminized, its population as hysterical and childlike; the North Viet, on the other hand, were characterized as brutal fanatics – as manifesting a perverted form of masculinity (Tickner, 2001, p. 53).

On voit donc s'illustrer ici cette même double tendance visant à féminiser ou diaboliser les « autres » masculinités, ennemies ou alliées, mais toujours extérieures.

Comme exposé plus haut, les discours sur la guerre du Golfe aux États-Unis suivirent cette même tendance :

The American story of the Gulf War was not simply of American manliness but of (masculine) America's ability to save (feminine) Kuwait – the strong, powerful (manly) state(s) defend(s) the powerless, defenseless, and innocent (feminine) state from the aggression of the mean (hypermasculine) state which has attacked it (Sjoberg, 2006, p. 135, voir aussi Niva, 1998).

Si les discours sur la guerre du Golfe reproduisirent le modèle narratif de la logique de protection, ce fut avant tout les différentes masculinités des protagonistes de cette guerre qui furent mises en scène, suivant le même schème de hiérarchisation entre un « nous » et des « autres », faibles ou hypermasculins.

On retrouve aussi cette stratégie en ce qui a trait à la guerre contre le terrorisme (voir Hunt and Rygiel, 2006). Dans les récits sur la guerre en Irak, par exemple, les hommes irakiens seraient plutôt féminisés. En effet, la féminisation et l'infantilisation des hommes irakiens s'inscrirait au sein d'un discours stratégique visant à faire accepter la guerre comme juste et positionner les soldats américains en libérateurs : « *Iraqi men are thereby presented as helpless victims in need of rescue from the west: a representational strategy usually reserved for Arab women, and a narrative that must remain in place if we are to read the invasion as liberation* » (Brittain, 2006, p. 79). Il semblerait donc que les discours entourant la guerre en Irak reposent sur des représentations genrées et racisées des hommes irakiens féminisés et conquis qui servent à conforter l'armée américaine dans son sentiment de supériorité :

That Arab men are made to perform a debased and conquered feminized role in this new colonial narrative of occupation is as much a vulgar expression of the US military's enforcement of their perceived racial and civilizational superiority as it is of their thinly guised misogyny and homophobia (Zine, 2006, p. 33).

1.6 Féminités et rôles féminins dans les histoires de guerre

L'étude des masculinités hiérarchisées et des rôles masculins ne saurait faire oublier, comme mentionné ci-haut qu'ils ne sont intelligibles que lorsque mis en relation avec la féminité et les rôles féminins. Ainsi, la construction des différentes masculinités est toujours relationnelle face à un féminin dévalorisé : « *For male-*

dominant systems involve a hierarchy between men, producing different and unequal masculinities, always defined in relation not only to each other but to women » (Cockburn, 2004, p. 29).

Comme le rappelle la citation de Tickner reproduite en première partie, les histoires de guerre comportent rarement des histoires sur les femmes, celles-ci incarnant le plus souvent une présence lointaine et en soutien aux protagonistes masculins. Cependant, leur importance dans les récits ne saurait par contre être sous-estimée. Car même lorsque les femmes sont absentes de la narration, leur invisibilité semble illustrer, peut-être autant que leur présence, les dynamiques de genre :

Male-male power relations are permeated with concepts of « woman » and femininity, even if the situations under scrutiny are ones in which women do not physically figure. Situations that are « all boys together » are likely to be unintelligible without explicit consideration of a crucial defining feature : « no girl allowed (Carver et al., 1998, p. 295).

De plus, plus encore que les femmes elles-mêmes ou leur absence, c'est sur certaines idées et représentations de la féminité que reposent la masculinité militarisée et la militarisation :

Just as important to the maintenance of military life as has been the ideology of manliness, just as important as parades, alliances, and weaponry have been certain feminized ideas: "the fallen woman," "patriotic motherhood," "marital fidelity", "racial purity", "national sacrifice", and sexualized "respectability" (C. H. Enloe, 2000, p. xiii xiv).

Les rôles féminins dans les récits sur la guerre, s'ils demeurent le plus souvent secondaires et souvent stéréotypés, sont donc tout aussi cruciaux pour le récit que les personnages masculins. Comme expliqué plus haut, les femmes servent de justificatifs à la guerre puisque leur positionnement comme protégées est indispensable à la construction des héros-protecteurs. L'institution militaire et la militarisation reposeraient en effet sur cette construction des femmes comme étant « l'Autre » : « [...] *nurturing, supportive and affectationally essential but practically*

dependent and therefore defenceless. Women then remain in need of male protectors which the military has been designed to create” (Isaksson, 1988, p. 111).

1.6.1 La maman ou la putain

Ainsi, puisqu'un contexte de militarisation implique souvent des rôles de genre rigides et stéréotypés, la militarisation et la guerre reposant sur des notions exacerbées de la féminité et de la masculinité comme exposé plus haut, les personnages féminins que l'on retrouve dans les récits de guerre occupent en général des rôles traditionnels, stéréotypés et secondaires. Les discours sur la guerre, autant dans les productions culturelles que dans les médias et les institutions politiques reflètent cette réalité et les femmes y sont dans une écrasante majorité représentées à l'intérieur de ce cadre narratif. Il s'agit de positions passives et les femmes demeurent celles sur qui on agit, plutôt que celles qui agissent : « *Women, if and when they appear, are typically represented as being acted upon rather than as actors themselves* » (Hunt et Rygiel, 2006a, p. 1). En effet, le rôle des femmes dans les histoires de guerre demeure bien souvent périphérique et se résume souvent à pleurer : « *the reaction required of the women who occupy several of these peripheral positions with respect to war is that of weeping [...]* » (Huston, 1982, p. 275). Deux positions antagonistes seraient ainsi souvent mises de l'avant dans ces récits: la maman et la « putain ». Si la maman sera valorisée et placée au-dessus de la « putain », ces deux positions remplissent la fonction de positionner les masculinités comme intrinsèquement différentes et supérieures. Réduire l'identité des femmes au rôle de mère servirait ainsi à marquer les différences entre les genres : « *As such, the identification of women as mothers can contribute to a number of (even contradictory) ideal-typical images of women's differences from men* » (Sjoberg et Gentry, 2007, p. 36). Quand au rôle de la « putain », considérant que les histoires de guerre restent fondamentalement patriarcales, il s'agirait d'une stratégie visant à déshumaniser les femmes en les sexualisant : « *Women's integration into spheres of*

power and violence threatens patriarchy, until those women are dehumanized through sexualization » (Sjoberg et Gentry, 2007, p. 45).

D'abord, en ce qui concerne la position de mère, il semblerait que ce rôle soit central dans plusieurs récits guerriers qui reposent sur la « mère pleureuse » (*weeping mom*) ou *mater dolorosa* (la madone qui pleure) (Cooke, 1996, p. 15). Endeuillées, dévastées, elles seraient le symbole des pertes et de la douleur engendrée durant la guerre par les « ennemis » : « *Mothers have always had a special place in mythologies surrounding war, as those who sacrifice and those who grieve. Mothers of the dead are blameless and innocent women who have suffered terribly as a consequence of the evil acts of "other" men* » (Steans, 2008, p. 171). De plus, les mères seraient souvent dépeintes dans ces récits comme politiquement naïves, ne comprenant pas les réalités de la guerre, incarnant donc certains aspects de la « belle âme » naïve et innocente à protéger. Cynthia Enloe, dans une étude sur les politiques des forces armées israéliennes conclut que : « *Mothers, on the other hand, were seen by these same policy makers as politically naïve: mothers were best encouraged to see themselves as maternal cooks, caring laundresses* » (C. H. Enloe, 2000, p. 257).

En plus du rôle de mère, les femmes remplissent également le rôle d'épouse, de bien-aimée dévouée en attente du retour du guerrier. Ces deux rôles s'entrecroisent bien souvent pour symboliser et délimiter l'espace domestique, le foyer hétérosexuel respectable et vertueux sur lequel repose la logique de protection : la naïveté et la pureté des épouses-mères-de-leurs-enfants justifient un besoin de protection comme raison pour laquelle les hommes se battent (Cooke, 1996, p. 15). Puisque cette dynamique est relationnelle, on pourrait avancer que les masculinités en contexte de militarisation dépendent de ces positions : « *militarized masculinity still needs a hetero-feminine gendered complement; and each keeps the other in place* » (Eisenstein, 2007, p. 2). Au sein des forces armées par exemple, cette position hétéro-complémentaire serait inculquée aux épouses de militaires : « *Military spouses (read: wives) are socialized to accept their role as caretaker and peacemaker, and further*

socialized to accept that these issues are secondary issues, a footnote to the "national security interest" » (Horn, 2010, p. 62). Ainsi, les femmes seraient socialisées à accepter les réalités de la guerre, et à les considérer comme plus importantes que leurs préoccupations. Autrement dit, on apprendrait aux femmes que leur place dans les récits de guerre, qu'ils soient fictifs ou vécus, reste secondaire et exige d'elles un soutien indéfectible au « héros-guerrier ».

De plus, si les femmes occupent les rôles de mères-épouses vertueuses, ces positions sont souvent mises en contraste avec des femmes présentées dans des positions hypersexualisées, de femmes-objets à consommer ou épouse infidèle, soit le sempiternel rôle de la « putain ». Ces positions sont souvent illustrées par une dichotomie vertu respectable / sexualité reprochable. Il semblerait que ces rôles soient aussi nécessaires à la construction de l'identité du soldat et à la militarisation : *« Militaries have needed, and continue to need, some other women to provide commercialized sexual services to male soldiers, other women to commit themselves to marital fidelity in military families [...] »* (C. H. Enloe, 2000, p. xii). Ainsi, le rôle de la « putain » est indispensable non seulement à la construction de la masculinité (hétérosexuelle) militarisée, mais aussi à la construction de la féminité maternelle et vertueuse.

1.6.2 Rôles non traditionnels : les « Ferocious Few »

À l'intérieur des histoires de guerre, certaines femmes échappent à ces rôles traditionnels pour occuper des positions moins conformes à leur genre, en tant qu'actrices internationales et non seulement dans une position passive et marginale au récit. De journalistes à policières ou femmes soldates en passant par politiciennes, elles auraient toujours occupé une certaine position dans les narrations sur la guerre. Cependant, il semblerait que : *« When women are portrayed as (more) conventional international actors, [...], their gender is often subverted by their political role or used to discredit them as capable international players »* (Hunt et Rygiel, 2006a, p. 1). Concernant la politique, par exemple, alors que le fait d'avoir servi dans les forces

armées serait un atout pour la carrière d'hommes politiques, ce serait pour les femmes plus un handicap qu'un avantage puisqu'elles seraient dépeintes comme non féminines ou contre-nature (D'Amico, 1998, p. 121). Concernant les femmes journalistes en zone de conflits, elles seraient souvent dépeintes suivant la logique de protection comme « belles âmes » naïves à protéger. Leur compétence à assurer ce rôle serait souvent remise en question, se faisant même reprocher leur présence au front s'il leur arrivait quelque chose, puisqu'elles incarneraient alors l'incapacité d'être protégées, comme ce fut le cas de la journaliste Lara Logan, agressée en Égypte lors des manifestations sur la place Tahrir (voir Amar, 2011).

Cependant, en tant que sujets de représentation, ces femmes, et en particulier les femmes soldates, seraient tout simplement absentes des récits de guerre. Ce qu'Elshtain appelle les « *ferocious few* » seraient en effet éclipsées de la narration principale par le nombre écrasant de non-combattantes que l'on met à l'avant-scène (Elshtain, 1995, p. 180). L'image de la « belle âme » à protéger semblerait donc encore trop prégnante pour montrer des femmes qui en dérogent. Par exemple, la couverture médiatique des guerres en Afghanistan et en Irak suivrait cette tendance :

Despite the fact that women serve in the US military in record numbers, the stories about the wars in Afghanistan and Iraq were about male soldiers protecting their families back home. [...] the stories about the battlefield itself and the "human drama" of the war placed male soldiers at the centerpiece as major combatants, with women and children awaiting anxiously their return home (Scott, 2006, p. 110).

Comment expliquer le silence et l'invisibilité des femmes soldates dans les narrations de guerre ? Il semblerait que ce qui dérange le plus dans l'imaginaire collectif quant à la représentation des femmes en tant que soldates ne soit pas tant l'idée qu'elles puissent être tuées au combat, mais bien qu'elles puissent tuer et commettre des actes de violence. En effet, dans une étude sur les audiences du Congrès Américain concernant l'inclusion des femmes des postes de combat de l'armée américain, Melissa Brown conclue que : « [...] *the main objection to women's participation in combat, voiced far more frequently than concerns about*

women getting killed, was extreme discomfort with the notion of women as killers » (Brown, 2004, p. 12). Dans le même ordre d'idée, Sjoberg et Gentry (2007) concluent que, loin d'être considérées au même titre que les hommes pour les gestes de violence commis, les histoires concernant la violence des femmes seraient plutôt racontées de manière très différente : la violence des femmes serait taboue et dérangeante et donc, les récits l'entourant serviraient à réifier les structures du genre pour éviter de bousculer les schèmes dominants remis en question par ces comportements hors-norme (Sjoberg et Gentry, 2007). Ainsi, la mort des femmes n'est pas aussi tragique que leur potentielle violence qui viendrait contredire le mythe de la « belle âme », être pure et naïve à protéger.

Une exception cependant demeure : la violence des femmes serait tolérée lorsque celles-ci occupent également la position de mère, soit quand elles commettent des actes de violence dans le but de protéger leur(s) enfant(s). En effet, dans l'étude réalisée par Melissa Brown sur les femmes soldates américaines, elle conclue que : *« Each of these examples shows a member of Congress or a top military officer expressing the opinion that it is simply wrong for women to kill, unless, perhaps, she does it in the defense of her children »* (Brown, 2004, p. 13). Dans la même lignée, l'étude de Gentry et Sjoberg sur la violence des femmes soutient qu'une des représentations entourant les femmes violentes se centre autour du rôle de mère. Ce rôle social reposerait sur des images idéales et typiques marquant les différences fondamentales entre les hommes et les femmes, comme exposé à la section précédente (Sjoberg et Gentry, 2007). La violence des femmes militaires semble être mieux acceptée lorsqu'elles incarnent aussi le rôle plus traditionnel de mère. Cette position sociale permet à la fois de les replacer dans le cadre des rôles féminins plus traditionnels, remplissant ce qui est souvent décrit comme la destinée biologique de toutes les femmes, l'enfantement, et de marquer leur différence biologique d'avec les hommes.

Ainsi, si les femmes ont maintenant accès à plusieurs positions dans les forces armées (notamment américaines) et reçoivent un entraînement militaire, il semblerait que les actes de violence qu'elles commettent dans le cadre de leurs fonctions n'arrivent pas à dépasser le mythe fortement ancré de la belle âme à protéger : « *Generally, weapons and physical training are emphasized as self-defense preparation in the event the unspeakable should happen, that is, that male soldiers could fail to protect them and women might come face-to-face with the ennemy* » (D'Amico, 1998, p. 123). L'image des femmes comme *casus belli* demeurerait donc prégnante dans les récits, même lorsque celles-ci deviennent soldates (Sjoberg, 2010).

Le corps est central dans cette représentation des femmes soldates. Il revêt en effet une importance considérable lorsqu'il s'agit de débattre de la légitimité des femmes au sein de positions de combat :

Women's physical strength relative to men's is routinely scrutinized. This may take the form of "weak," "petite," or unreliable female bodies, or produce the spectre of disturbingly strong (read "masculinized") women. The body of the military woman is pictured as disciplined and trained, but also as potentially unruly: menstruating, penetrable, pregnant or potentially pregnant. (Tasker, 2004, p. 207)

La maternité, mais également la représentation des femmes soldates comme « belles âmes » à protéger s'inscrivent dans cette tendance à placer le corps des femmes militaires au cœur des débats entourant leur présence dans l'armée. Un corps qui doit répondre à certaines caractéristiques de féminité pour être vu comme « à protéger » et ainsi éviter d'être démonisé, car trop masculin, ou déviant par rapport aux normes de féminité. Car, pour être admise comme « belle âme » méritant la protection masculine, la femme doit être précisément cela : belle. Et la beauté féminine correspond à certaines caractéristiques culturelles autant racisées que genrées : le corps doit être blanc (ce qui peut être accentué par certaines caractéristiques associées à la « blanchitude » comme des cheveux lisses et blonds, etc.), délicat, petit (ou du moins plus petit que celui des corps masculins), à

l'apparence hétérosexuelle et cis-genre (c'est-à-dire, dont l'identité de genre correspond au sexe assigné à la naissance, autrement dit, pas de corps *queer*, androgyne ou trans), etc. Ce corps est paradoxalement jugé trop vulnérable pour faire partie de l'armée sans avoir besoin de la protection d'autrui alors que les corps s'éloignant de cette norme sont considérés comme déviants, anormaux et suspects.

Un exemple de cette tendance est le récit médiatique ayant entouré l'affaire Jessica Lynch, une soldate faite prisonnière en Irak puis libérée par les forces américaines (voir, entre autres, Brittain, 2006). Sans revenir sur les détails de cette affaire, il est à souligner que les médias soulignèrent sans arrêt le physique et le caractère « ordinaire » de Lynch, sa blondeur, sa délicatesse, sa beauté, etc. Il est à noter également que deux autres femmes étaient présentes lors des événements, mais dont l'histoire n'attira que peu d'attention médiatique, comme il sera détaillé à la section suivante. Ainsi, si cette histoire fut analysée par plusieurs féministes en Relations Internationales, c'est entre autres parce que les narrations à son sujet reconduisirent et illustrèrent fortement cette tendance à placer les femmes du côté des victimes à protéger et secourir, même lorsque portant un uniforme :

Even when women are members of the military, war is about protecting innocent women. Jessica Lynch was presented at once as a glorified war hero and as an innocent woman -- "a Beautiful Soul" who could not escape the mold, even with a gun and a uniform (Sjoberg et Gentry, 2007, p. 86).

Ainsi, la construction d'une image hypermasculine de l'homme-soldat dépendrait de l'image traditionnelle des femmes et des corps féminins comme « belles âmes » à protéger, et ce, même lorsqu'elles s'engagent dans l'armée américaine.

Cette situation est loin d'étonner la majorité des féministes s'étant penchées dans leurs recherches sur l'institution militaire. Car si le genre des soldats est maintenant plus mixte qu'il ne l'a jamais été, l'institution en elle-même n'en est pas automatiquement modifiée par l'arrivée de femmes en son sein. L'institution militaire continue de valoriser la masculinité :

[...] women who join war fighting and peacemaking do not do so in armies or negotiations that are suddenly gender neutral because they are willing to include women. Instead, they join groups whose terms, premises, and behavioral norms are already defined in terms of the masculine values that they have prized before the inclusion of women (Sjoberg et Via, 2010b, p. 6).

Dans cet environnement où les comportements masculins, voire hypermasculins, de virilité et d'agressivité sont la norme à respecter, les femmes soldates doivent donc en quelque sorte « prouver » qu'elles sont assez masculines pour faire partie de l'armée, tout en se faisant constamment « ramener » au féminin par les représentations (ou le silence) médiatiques, le harcèlement sexuel et la suprématie masculine :

Given traditional expectations of virile, aggressive hypermasculinity, militaries are treacherous places for anyone who is feminized. [...] However much female soldiers struggle to prove and sustain their identification as sufficiently masculine, institutionalized patterns of male supremacy and sexual violence undermine their efforts (Peterson, 2010, p. 24).

La prévalence endémique du harcèlement sexuel dans les environnements traditionnellement masculins peut s'expliquer par le rejet des femmes de ces univers de façon à conserver les liens entre les hommes. Ces liens seraient donc maintenus à condition d'exclure les femmes des bénéfices auxquels ils ont accès, fonction remplie par le harcèlement qu'ils leur font subir : « *They bond with other men in comradely male settings that give them specific benefits from which they exclude women, and they harass women in order to enforce this exclusion and maintain their superiority* » (Young, 2003, p. 4). Les femmes militaires souffriraient donc de multiples pressions et avances sexuelles visant, comme mentionné plus haut quant au rôle de la « putain » dans les récits de guerre, à les déshumaniser en les sexualisant et, dans les cas où elles refuseraient ces avances, à les identifier comme lesbiennes, perçu comme une insulte à leur genre et une déviance jusqu'à très récemment illégale au sein de l'armée américaine. En résumé : « *In military organizations, women often have two choices: to sleep with men and be identified as sluts, or to refuse and be labelled as lesbians* » (Sjoberg et Gentry, 2007, p. 7). Les femmes militaires doivent donc revêtir les traits

de la masculinité sans trop transgresser les normes hétérosexistes du genre, mais sans céder non plus aux avances de leurs collègues. Il semblerait que ce comportement renforce la solidarité entre les hommes en faisant ressortir l'exclusivité de leur position, à peine diminuée par la présence de quelques femmes à condition que celles-ci soient considérées soit comme déviantes, ou ne méritant pas d'être considérées comme des partenaires (Isaksson, 1988).

L'armée, malgré les apparences, demeure donc une institution fortement discriminatoire puisque si elle exige des femmes qu'elles incarnent les traits de la masculinité et permet ainsi une certaine transgression des normes de genre (sans trop les dépasser), la féminité n'en demeure pas moins proscrite et honnie, surtout chez les hommes :

[...] the process of resexing gender to allow for female masculinity rather than male femininity regenders masculinity with males and females. Meanwhile femininity remains gendered as womanly despite the sex and the military remains misogynist despite the presence of females. [...] the military will become more female, but not more womanly or gay (Eisenstein, 2007, p. 6).

Par conséquent, en plus des préjugés, de la discrimination et des doutes auxquelles elles doivent constamment faire face, il semblerait que les femmes soldates subissent également les conséquences de l'hypermasculinité construite par la dévalorisation systématique de tout ce qui représente le féminin (dont leur simple présence), l'agressivité, le contrôle et la violence.

1.6.3 Femmes irakiennes et racisées

Si les hommes racisés américains jouent un rôle central dans la construction des masculinités hiérarchisées, les femmes racisées américaines semblent surtout briller par leur absence des narrations sur la guerre. D'abord, en tant que protectrices de la nation, si les femmes soldates sont effacées de la plupart des narrations sur la guerre, l'invisibilité des femmes soldates racisées est d'autant plus poignante qu'elles constituent dans plusieurs forces armées, dont l'armée américaine, une part disproportionnée des femmes occupant ce rôle. Pourtant, autant dans les productions

culturelles que dans les récits médiatiques, elles sont très souvent invisibles. Concernant l'histoire de Jessica Lynch, par exemple, il est à noter qu'il y avait trois femmes dans cette unité : Lori Ann Piestawa, d'origine autochtone, fut tuée dans les combats et une Africaine-Américaine, Shoshana Johnson, fut blessée au combat et faite prisonnière par les forces irakiennes, tout comme Jessica Lynch. Les médias firent grand cas de l'histoire de Lynch, mais celle de Johnson, pourtant très similaire, attira peu l'attention médiatique (voir C. Enloe, 2010).

Ainsi, les femmes soldates racisées américaines n'ont non seulement pas accès à leur représentation comme protectrices de la nation, mais il semblerait que, contrairement aux femmes blanches, elles ne soient pas non plus dépeintes comme l'objet de la protection d'autrui (le sauvetage de Johnson ne fut pas médiatisé en la présentant comme une « belle âme » à protéger comme le fut celui de Lynch). Comme exposé ci-haut, les aspects physiques de ce qui est considéré comme féminin prennent une place importante quant il s'agit de faire le portrait médiatique de ces « belles âmes » : autant dans la couverture de l'affaire de Jessica Lynch que de la journaliste Lara Logan, leur blondeur et leur apparence délicate furent constamment mises de l'avant dans les récits. Ces caractéristiques sont racisées et l'importance de l'apparence des traits « féminins » en des termes de « blanchitude » semble déterminer qui a accès au statut de « belle âme » et qui ne sera jamais considéré comme assez féminine ou assez « belle » pour motiver et justifier le besoin de protection : « *Within the binary thinking that underpins intersecting oppressions, blue-eyed, blond, thin White women could not be considered beautiful without the Other—Black women with African features of dark skin, broad noses, full lips, and kinky hair.* » (Collins, 2000, p. 89) Ainsi, les dimensions racisées et genrées s'entrecroisent dans les récits de guerre pour contribuer à l'invisibilité des femmes racisées.

De plus, les femmes racisées américaines n'auraient pas accès de la même façon au statut de mère et d'épouse éplorée. Les travaux de Patricia Hill Collins concernant

les représentations sociales des féminités africaines-américaines sont révélateurs à ce sujet. Les femmes noires ont traditionnellement été sujettes à des représentations et stéréotypes différant de la féminité blanche au sein de la famille, les plaçant souvent en dehors des normes de la féminité tout en servant à en délimiter les marges. (Collins, 2000). Parmi ces images traditionnellement associées aux femmes noires, Hill Collins en dénombre plusieurs qui représentent celles-ci à l'intersection entre différents systèmes d'oppression. Une de ces images en particulier vise à dépeindre les femmes noires au sein de la famille africaine-américaine et est centrale dans leur représentation au sein des narrations et discours présents dans la culture américaine. Il s'agit de l'image de la matriarche qui revêt une connotation négative. La matriarche est vue comme trop agressive, non féminine, très forte et affirmative. Souvent associée au statut de mère célibataire et travaillant en-dehors du foyer, elle est vue comme responsable de son célibat puisque faisant fuir les hommes à cause de son fort caractère et de sa contribution économique au foyer patriarcal. Elle est aussi tenue responsable de l'échec de ses enfants à l'école et dans la société, la rendant indirectement responsable des inégalités socio-économiques des familles africaines-américaines (Collins, 2000, p. 72). Ainsi, bien que souvent absentes des histoires de guerre, surtout en tant que militaires, les femmes noires sont également très peu présentes dans les autres rôles féminins centraux aux récits de guerre traditionnels. Lorsqu'elles occupent la position d'épouse et de mère, elles ne seraient pas représentées dans les mêmes termes que la féminité blanche, mais plutôt comme peu féminines, agressives et trop affirmatives, ce qui explique peut-être leur absence de ces récits.

Encore plus que l'invisibilité des femmes racisées dans les récits sur la guerre, les femmes racisées « ennemies » sont le plus souvent absentes des narrations, sauf dans des récits (néo)colonialistes justifiant leur libération par les sauveurs « Blancs » des masculinités perverses et oppressives de leurs communautés, ou comme l'écrivait Spivak : « *when white men save brown women from brown men* » (Spivak, 1988, p.

93). Les récits entourant la guerre en Irak en sont de bons exemples. En effet, les réalités des femmes irakiennes y sont le plus souvent absentes sauf pour servir de symbole abstrait de l'oppression justifiant l'invasion : « *Iraqi women are almost completely absent from the media narratives of the invasion of Iraq because the figure of Arab femininity only serves the imperialist project as a silent figure of oppression in need of rescue* » (Brittain, 2006, p. 92). L'« omission » de ces femmes dans les discours entourant la guerre en Irak, loin d'être anodine, servirait ainsi des objectifs politiques nécessaires à la légitimation de l'invasion de l'Irak et reposant sur l'image des femmes arabes comme des victimes impuissantes, sans voix et invisibles : « [...] *Muslim females remain absent and out of view though they are whisperings* » (Eisenstein, 2007, p. 36).

Cette logique de protection des femmes « autres » par les groupes dominants est loin de n'être endossée que par les hommes et les femmes « blanches » ou faisant partie du groupe dominant reproduisent aussi cette dynamique autant genrée que racisée. Ainsi, les rapports de pouvoir intersectionnels qu'illustrent ces discours démontrent bien la complexité des systèmes d'oppression qui transcendent les seules catégories hommes-femmes pour recréer des divisions et dynamiques similaires entre les hommes et aussi entre les femmes. Pourtant, on pourrait soutenir que : « *The protector-protectee relation is no more egalitarian, however, between women than between women and men* » (Young, 2003, p. 20).

CHAPITRE II

IN THE VALLEY OF ELAH : PERVERSION ET MASCULINITÉS MILITARISÉES

Plaidoyer contre le conflit impopulaire mené en Irak, la narration du film *In The Valley of Elah*, inspirée de faits vécus, se concentre sur les conséquences désastreuses entraînées par la guerre sur l'armée américaine et la société en général. À mi-chemin entre le film de fiction et faits vécus, il raconte l'histoire d'un sergent de la police militaire à la retraite, Hank Deerfield (Tommy Lee Jones), qui part à la recherche de son fils Mike (Jonathan Tucker), récemment rentré d'Irak où il servait comme soldat dans l'armée américaine, et porté disparu de sa base militaire. Il enquêtera alors pour découvrir la vérité qui se cache derrière sa disparition à l'aide d'une détective de la police, Emily Sanders (Charlize Theron). Ce qu'ils découvriront viendra secouer les certitudes de Hank.

Le film s'avère une critique de la guerre en Irak et des conséquences sociales et psychologiques qu'elle entraîne sur les soldats de l'armée américaine. Or, si la trame narrative du film semble à première vue un réquisitoire contre la militarisation et la guerre, la dénonciation se limite à la guerre en Irak et se construit à partir d'une opposition entre la masculinité militarisée hégémonique (idéalisée) d'antan, et la masculinité militarisée contemporaine, pervertie par la situation de la guerre en Irak, ainsi que la masculinité perverse ou féminisée des personnages racisés et les

différentes féminités mises en scène. Ainsi, sans remettre en question les bases genrées et racisées des « histoires de guerre » sur lesquelles reposent la culture des États-Unis, le film permet au contraire de réaffirmer la validité de la masculinité militaire, d'un « avant » où la masculinité hégémonique était à l'œuvre dans l'armée américaine. Cette masculinité est maintenant pervertie par la guerre en Irak (voire l'Irak même) jugée irrationnelle et « sale », qui corrompt les jeunes soldats vers une masculinité perverse, cruelle et sadique.

Il sera soutenu que le rôle de Hank incarne la masculinité hégémonique : une masculinité militarisée marquée par des valeurs comme la discipline, le contrôle de soi, le courage, les valeurs familiales, la sobriété, etc. Elle sera construite en opposition avec les personnages féminins de qui il sera en position de supériorité. Ce sera aussi par rapport à la masculinité des jeunes recrues de l'armée américaine, c'est-à-dire son fils Mike et ses compagnons d'armes qui incarneront une masculinité perverse marquée par la drogue, la violence, la cruauté, la sexualité ; ainsi qu'en comparaison avec les Mexicains (ou *chicanos*) dépeints comme des criminels violents et des trafiquants de drogue, et la masculinité faible (infantilisée et féminisée) incarnée par certains personnages racisés dans le film que se construira le caractère hégémonique de la masculinité de Hank. Cependant, ces différents types de « mauvaise » masculinité ne seront pas dépeints de la même manière : la masculinité perverse de Mike et de ses compagnons d'armes (surtout Blancs) sera vue comme symptomatique de la guerre en Irak, découlant directement du caractère illégitime et irrationnel de celle-ci, contrairement à celle des personnages racisés qui ne sera pas relative au contexte, pouvant donc être sous-entendue comme inévitable ou innée. Cette opposition est rendue possible grâce à l'absence ou l'invisibilité des femmes militaires et/ou racisées et la construction de féminités relativement stéréotypées.

2.1 Rôles masculins et masculinités hiérarchisées

2.1.1 Masculinité hégémonique : Hank, un soldat modèle

Le personnage de Hank Deerfield représente dans le film un modèle de masculinité hégémonique. Sans revenir sur la définition de ce concept, il convient de souligner que cette masculinité est *relationnelle*, c'est-à-dire qu'elle se construit en opposition à d'autres formes de masculinité ainsi qu'aux féminités, et qu'elle est associée au pouvoir. D'abord, c'est par rapport à la détective Sanders avec qui il mène l'enquête sur la mort de son fils, ainsi que par rapport à sa femme Joan (Susan Sarandon) qu'il incarne cette position privilégiée, comme il sera détaillé plus bas.

Tout d'abord, il convient de souligner que la masculinité de Hank est *militarisée* et cette association au militaire imprègne tout le film. Un des thèmes dominants de celui-ci concerne en effet l'identité des soldats américains, c'est-à-dire ce que devrait être (et ne pas être) un soldat américain. C'est aussi l'avis du chercheur Martin Barker qui stipule que :

Hank's own military (Vietnam) background inhabits his every move, from the way he wakes in the morning to how he makes his bed, presents himself and relates to other people. It is central to how he thinks, feels, investigates, and it ensures his trustworthiness. A sense of what an "American soldier" is like invests every frame of the film (Barker, 2011, p. 31).

La valorisation de cette masculinité militaire associée dans le film à la compétence, au courage et à la détermination est mise en contraste avec la masculinité des policiers civils qui eux seront dépeints comme incompetents, harcelants envers Sanders, paresseux, soumis aux forces militaires et désintéressés du cas du meurtre de Mike.

Cependant, c'est surtout auprès de la « nouvelle » génération de militaires que la masculinité hégémonique de Hank est mise en contraste. Cette division intergénérationnelle imprègne l'opposition entre les différentes masculinités, entre les « bons » et les « mauvais ». D'abord, tous les militaires en fonction dépeints dans le film sont relativement jeunes, y compris les officiers supérieurs qui n'hésiteront pas à

mentir et à camoufler les crimes commis par leurs soldats. À un moment du film, Hank rencontre un ancien collègue militaire à la retraite pour demander si un des leurs est toujours en service ; la réponse est négative. Ainsi, une division est établie entre « l'ancienne » garde retraitée et désormais absente des forces actives de l'armée, et la relève portant les traits d'une masculinité pervertie, même chez les officiers supérieurs.

Par cette division intergénérationnelle, la masculinité hégémonique de Hank représente une figure paternelle de transmission des valeurs (masculines) militaires. La relation père-fils serait en effet centrale dans la reproduction du patriarcat : « *In addition to an understanding of the male-female dimension of patriarchy one would need to know more about the father-son, old-young dimension* » (Stiehm, 1982, p. 374), ainsi que dans la transmission intergénérationnelle de la culture militaire, très présente dans le film.

C'est d'abord par rapport à son propre fils que Hank remplira ce rôle. Cela est illustré d'abord lors de la scène où Hank et sa femme ont une conversation téléphonique. Celle-ci lui reproche d'avoir voulu pousser leur fils Mike à s'engager dans l'armée, en soutenant que ce serait bon pour son caractère. Lorsque Hank lui rétorquera que c'était sa propre décision et qu'il l'avait fait par choix, sa femme lui répondra que Mike ne se serait jamais senti comme un homme s'il n'y était pas allé. Ce dialogue fait ressortir un élément essentiel dans la formation des jeunes militaires, soit l'importance de s'engager dans les forces armées pour la construction de la masculinité. Dans un contexte de militarisation (comme celui dépeint dans le film), ce qui permet de servir de rite de passage, de transformer les garçons en hommes (Wilcox, 2009). Cette transition se fait sur la base d'un entraînement fortement genré, visant à réprimer toute expression de ce qui serait associé au féminin : l'émotivité, la faiblesse, la perte de contrôle, etc. (Tickner, 2001). Ce phénomène est illustré dans la relation entre Hank et Mike lors d'une scène dans laquelle on voit le fils appeler son père d'Irak en pleurant, lui demandant de le faire

sortir de là. La réponse de Hank sera : « *That's just nerves talking. Is there anyone around you right now?* ». C'est ainsi que les émotions ou expressions de vulnérabilité sont attribuées à une perte de contrôle, une domination du corps (les « nerfs ») sur l'esprit, une faiblesse passagère. Cette « hystérie » est honteuse et ne doit pas avoir été prise à témoin par d'autres personnes. Cette scène illustre le rôle de transmission des valeurs masculines militaires joué par Hank dans le film auprès de son propre fils.

Hank incarne donc le symbole autant de la figure paternelle que de celle du soldat modèle inculquant les valeurs militaires aux plus jeunes. Un autre épisode du film illustrera cette transmission « paternelle » de valeurs militaires centrées sur le contrôle et la suppression des émotions dites féminines, comme la peur, visant à socialiser les futurs « protecteurs ». Ce sera non seulement auprès de son fils Mike mais aussi auprès du fils d'Emily Sanders, David, que Hank transmettra ces valeurs : à un moment dans le film, il lui racontera l'histoire de David et de Goliath dont la morale consiste à apprendre à vaincre sa peur pour pouvoir vaincre ses ennemis et protéger son peuple. Or, le petit David sera dépeint dans le film comme peu doué en sport, craintif, et adhérent peu aux qualités dites masculines. Après le récit de Hank, David arrivera partiellement à vaincre sa peur du noir, ou essaiera du moins de se montrer courageux. Il demandera aussi à sa mère de lui acheter un lance-pierre et de lui raconter l'histoire une fois de plus. Hank remplira donc brièvement le rôle de « mentor » masculin auprès du jeune David pour lui apprendre à contrôler ses émotions de vulnérabilité et lui enseigner qu'il devra vaincre sa peur pour devenir « masculin ». La masculinité hégémonique implique d'apprendre à contrôler ses peurs, une autre thématique centrale dans la formation militaire : « *In the armed forces, there is a deliberate cultivation of a dominance-orientated masculinity, that necessitates learning to control fears [...] that are explicitly labelled feminine* » (Steans, 2006, p. 50).

Finalement, la masculinité militaire hégémonique de Hank est construite en termes de contrôle, de force, de discipline et de rationalité, mais également en termes

de droiture morale, notamment quant à la sexualité et à la consommation, valeurs illustrées dans le film par une scène au cours de laquelle Hank se rend dans un bar où la serveuse, seins nus, lui sert une bière. Non seulement il sera mal à l'aise et n'osera regarder directement cette femme à moitié nue, mais il ne boira volontairement qu'une seule gorgée de la bière qui lui sera servie. Ces valeurs de droiture morale, discipline et contrôle de soi sont établies en opposition avec la masculinité perverse ou, dans le cas qui nous intéresse, pervertie par la guerre en Irak des jeunes soldats.

2.1.2 Masculinité pervertie : les fils perdus de la guerre en Irak

Cette masculinité pervertie est incarnée par les personnages du fils de Hank, Mike, mais également par ses compagnons d'armes qui seront dépeints comme buvant beaucoup, consommant de la drogue, fréquentant les bars de danseuses nues et se faisant expulser de ces lieux pour avoir adopté un comportement agressif et violent envers celles-ci, soit le contraire des valeurs hégémoniques de moralité et de droiture de Hank. Les dérives de la masculinité des jeunes militaires, d'héroïque à perverse, sont donc caractérisées par la consommation de drogues, la violence, l'indiscipline, mais aussi par la cruauté, la torture, l'irrationalité, le suicide, etc.

Le crime sadique que tentent d'élucider Hank et la détective Sanders sera au départ attribué aux trafiquants de drogues mexicains ou *chicanos*³. On apprendra finalement qu'il était plutôt l'œuvre d'un compagnon d'armes de Mike, le Caporal Penning (Wes Chatham). Ce dernier, lors de l'aveu de son crime, révélera l'origine du surnom de Mike (« Doc ») découlant d'actes de torture commis par ce dernier sur un prisonnier irakien. Il soutiendra ensuite que si c'était Mike qui avait eu l'arme le soir de son meurtre, les rôles auraient facilement pu être inversés. Ainsi, plutôt que d'individualiser les dérives de l'armée américaine et d'en faire porter la responsabilité sur un seul protagoniste, considéré comme la « pomme pourrie » (*Bad Apple*) parmi

³ Américains d'origine mexicaine.

les « bonnes » (comme il fut stipulé aux États-Unis par l'armée américaine et les médias suite au scandale d'Abu Ghraïb, par exemple (voir Brittain, 2006)), le film semble au contraire dénoncer les conséquences pathologiques de la guerre sur les militaires qui y combattent.

Si le film rejette ainsi le discours dominant voulant isoler les actes de cruauté commis par l'armée américaine en les attribuant à certains individus isolés et exceptionnels, la narration a également l'effet paradoxal d'en attribuer la cause spécifiquement à la guerre en Irak et au stress qu'elle occasionne. La torture de Mike et le meurtre sadique commis par Penning deviennent ainsi symptomatiques de la guerre en Irak, expliqués, voire *excusés* par l'état de stress post-traumatique dont ils souffrent :

[Penning] *becomes an exemplar of ordinary soldiers, basically good men, but stressed beyond their limits by the war. Their murderous behaviour, their torturing of prisoners becomes explicable, event excusable, because they must be suffering from that syndrome known as post-traumatic stress disorder, or PTSD* (Barker, 2011, p. 82).

De plus, alors que ces jeunes soldats reproduiront les discours idéalisés de la logique de protection, de la libération des peuples opprimés, et du chevalier héroïque et juste (idéaux au nom desquels ils s'étaient engagés dans l'armée en premier lieu), la désillusion entraînée par le gouffre entre ces discours et la réalité qui est dépeinte comme la cause de leurs comportements déviants sera directement liée dans le film à la guerre en Irak spécifiquement, et non pas à la guerre en général. Certaines scènes du film dépeignent ce contraste entre les versions idéalisées de l'engagement militaire et la réalité vécue en Irak. Lors d'une conversation entre Hank et un des collègues de son fils, le soldat Bonner (Jake McLaughlin), celui-ci affirme que Mike était prêt à sauver les « bons » et blesser les « méchants » (« *Save the good guys and hurt the bad guys* »), reproduisant ainsi la rhétorique du « juste guerrier ». Dans cette même conversation, Bonner ajoute : « *You shouldn't send heroes in a place like Iraq, everything there is so fucked up* ». Ainsi, le discours traditionnel du soldat héroïque, protecteur de sa nation et libérateur des opprimés est mis en relief avec la guerre en

Irak, source de perversion et de corruption des valeurs masculines traditionnelles vers la masculinité perversie, comprise en termes de cruauté, de déviance, de délinquance. Un autre soldat tiendra à peu près le même discours et répètera que l'Irak et la situation actuelle sont détraqués (« *fucked up* »). Ce discours sera également celui de Hank lorsqu'il dira à la détective Sanders que son fils a passé les 18 derniers mois à apporter la démocratie dans un trou à rats (« *shithole* »), pour servir son pays. On retrouve ainsi le discours traditionnel du rôle de protecteur et de libérateur joué par les soldats de l'armée américaine, au nom de leur pays, c'est-à-dire, pour protéger le front domestique contre les menaces obscures, irrationnelles, chaotiques, provenant d'endroits « détraqués » comme l'Irak, lieu ultimement responsable des dérives morales des militaires américains.

Il semblerait donc que ce soit la guerre ou plutôt le pays lui-même qui soit la source de la perversion de la masculinité hégémonique. Cette attribution de la cause des dérives morales à un lieu « autre », chaotique, sale, malsain, etc. a traditionnellement été utilisée pour décrire les menaces extérieures. Or, le désordre ainsi que la source du vice et de la perversion sont historiquement associés avec le féminin : « *These outside threats are constructed in terms historically associated with the feminine, such as irrational, dirty, chaotic, and evil* » (Wilcox, 2009, p. 71). Ainsi, s'il est indéniable que la critique de la guerre en Irak et ses conséquences dévastatrices sur l'armée américaine reste centrale dans la narration du film, il semble néanmoins que celle-ci reproduise certaines dichotomies entre un « nous » rationnel et discipliné (représenté par le modèle hégémonique des valeurs militaires de Hank), et un « autre », désordonné et source de perversion (l'Irak et ses effets sur les jeunes soldats).

Une autre scène du film aborde ces sujets, en particulier quant à la logique de protection qui repose, comme il a été exposé en première partie, sur les personnes protégées *au nom de qui* on commet des actes de bravoure, mais également de violence. Ce sont les personnes protégées qui fournissent la justification nécessaire

pour commettre les atrocités inhérentes aux conflits armés : « [...] *the most murderous and unforgivable acts may require an "on behalf" of justification* » (Stiehm, 1982, p. 370). Dans le film, cette logique de protection est énoncée lors d'une scène où la détective Sanders provoque le soldat Bonner en évoquant les conséquences que la guerre avait eues sur son père à elle, tentant de lui faire avouer sa culpabilité. Le jeune militaire lui rétorquera : « *Your father? Where was he? In Panama? You have no idea what we are dealing with over there. We did it for you. So if I were you, I would just say thanks, and kiss my ass.* » Cette réplique illustre les deux éléments détaillés ci-haut : d'abord la justification des atrocités commises en Irak « au nom de » (« *We did it for you!* »), ainsi que la docile reconnaissance que devrait exprimer la protégée, dans ce cas-ci illustrée par Sanders. Ensuite, la distinction est faite entre l'ancienne masculinité hégémonique qu'incarnaient les militaires « d'antan », et les nouveaux militaires qui doivent affronter bien pire dans un endroit comme l'Irak (qu'au Panama par exemple). La dichotomisation entre les anciens champs de bataille et la nouvelle menace que pose l'Irak vient renforcer cette diabolisation du pays comme étant la source des dérives de la masculinité militaire américaine.

2.1.3 Masculinité et racisation : les « autres », entre danger et protection

Comme indiqué au chapitre précédent, les histoires de guerre reposent souvent sur la construction du juste guerrier héroïque en opposition à des « autres » racisés ; soit des ennemis incarnant une masculinité malveillante qui sert de justification à la logique de protection, soit des êtres féminisés, faibles ou infantilisés ayant besoin de la protection du juste guerrier. Ces deux représentations peuvent être présentes au sein d'une même histoire de guerre et servent à marquer la supériorité de la masculinité hégémonique.

C'est le cas du film à l'étude qui met en scène ces deux types de masculinités, déviantes ou féminisées, en opposition avec la masculinité hégémonique de Hank, ainsi qu'avec la masculinité perversie des soldats américains blancs attribuable au

trouble de stress post-traumatique et non inhérente à leur origine. Ainsi, les Mexicains et *chicanos* se verront attribuer une masculinité fondamentalement cruelle, barbare et sadique à travers les crimes commis par les cartels mexicains de la drogue. Ce préjugé ne sera qu'en partie déconstruit par le personnage du soldat Ortiz (Roman Arabia), comme il sera démontré plus bas. Les Irakiens, pour leur part, représentent surtout dans le film des figures lointaines, silencieuses, et fondamentalement victimes de la masculinité pervertie des soldats américains en détresse, contribuant à féminiser les hommes irakiens en opposition à la masculinité, tant hégémonique que pervertie par l'Irak, des Américains.

Plusieurs éléments du film viennent appuyer ces propos. Concernant les trafiquants de drogue mexicains et *chicanos*, on leur attribuera d'abord le meurtre de Mike. Ainsi, la première piste suivie dans l'enquête est d'attribuer la cause du meurtre à une dette liée à la drogue et ce sont les trafiquants mexicains (et non américains) qui se verront tout de suite accusés du crime à cause du degré de sadisme perpétré à l'encontre du corps. Il est particulièrement intéressant de noter que la cruauté des cartels mexicains est soulignée par le film alors que le crime est commis aux États-Unis, comme si les crimes sadiques liés à la drogue n'étaient l'apanage que de ce groupe en particulier. Si cette piste est ensuite abandonnée par la narration et que c'est le soldat Penning, un homme blanc, qui s'avère coupable du meurtre, la cruauté et le sadisme de ces criminels étrangers ne seront ni déconstruits, ni mis en contexte ou attribués à une source extérieure de perversion comme ce fut le cas pour les soldats américains blancs souffrant du trouble de stress post-traumatique.

C'est ensuite le soldat Ortiz, un *chicano* ayant déserté l'armée américaine, qui est soupçonné (à tort) du meurtre à cause de son passé criminel et de ses origines mexicaines. Si Ortiz n'est pas reconnu coupable du meurtre de Mike, il ne sera pas moins dépeint comme un ancien trafiquant de drogue détenant un casier judiciaire. Lorsqu'il sera demandé pourquoi il a été accepté dans les forces armées américaines, l'explication sera attribuée à la baisse des critères d'admission vu la nécessité

croissante de recrues pour la guerre en Irak. Ainsi, Ortiz, un des deux seuls militaires racisés mis en scène dans le film (l'autre, un Afro-américain, tiendra un rôle très secondaire), a été admis dans l'armée non pas sur la base de ses qualifications, mais bien à cause de critères plus laxistes, laissant sous-entendre qu'il n'aurait autrement pas été « à la hauteur ». L'association entre origines mexicaines et criminalité est donc une fois de plus réitérée dans le cas d'Ortiz dont les valeurs (criminalité, consommation de drogues, etc.) sont contraires à celles de la masculinité hégémonique de Hank (droiture morale, discipline, etc.) et donc, du modèle idéal de soldat américain, mais antérieures à la guerre en Irak. Ainsi, contrairement à ses compagnons d'armes, la perversion de sa masculinité illustrée par la criminalité et la drogue ne sera pas attribuable à l'Irak, mais bien à son passé que le film lie directement à son identité de *chicano* par l'association aux cartels mexicains.

Cependant, le soldat Ortiz est dépeint dans le film comme extérieur à la perversion de ses compatriotes, comme faisant partie des « bons », en quelque sorte, puisqu'il ne sera pas complice du meurtre de Mike, contrairement sa compagnie. De plus, dans la scène de torture d'un prisonnier irakien, il sera celui qui demande à Mike d'arrêter et de le laisser tranquille. Malgré tout, son personnage reste ambigu et ne semble pas incarner les caractéristiques de la masculinité hégémonique de Mike : outre son passé criminel, c'est un déserteur de l'armée américaine, ayant préféré fuir et se faire AWOL (absent sans permission) que de retourner en Irak. De plus, lorsque Hank le questionnera à propos de la photo prise par Mike en Irak après avoir renversé mortellement un enfant, Ortiz répondra qu'il préfère le déni, statuant que pour lui, ils ont frappé un chien. Ces deux éléments (la fuite et le déni) peuvent être vus comme des marques de lâcheté ou de faiblesse lorsque mis en opposition avec le courage incarné par Hank qui affronte la vérité de la mort de son fils plutôt que de fuir une réalité trop difficile à affronter. Finalement, si l'on se fie à la citation de Barker transcrite plus haut, le fait d'attribuer la perversité de Penning et de ses confrères au stress post-traumatique a pour effet de marquer ces soldats comme des soldats

ordinaires. Le soldat Ortiz est présenté comme extérieur à ses autres camarades, « l'autre » en quelque sorte qui ne participera ni à la torture ni au meurtre, mais dont les failles sont soit antérieures à l'Irak, soit dominées par la fuite et le déni. Ainsi, si le film déconstruit en partie la démonisation racisée des *chicanos* par l'innocence, voire la droiture morale de Ortiz, sa masculinité demeure inférieure à la masculinité hégémonique incarnée par Hank de par son manque de courage.

Une autre scène éloquente pour illustrer les dynamiques racisées à l'œuvre dans le film est celle de la levée du drapeau par un concierge d'école salvadorien. Cet homme est vu au début du film en train de hisser le drapeau américain ainsi qu'à la fin et constitue un des rares personnages secondaires racisés montrés dans le film. Or, il est dépeint dans ces scènes comme hissant le drapeau à l'envers, le laissant traîner sur le sol et ne connaissant pas la signification internationale du drapeau renversé. Hank, dans son rôle de masculinité hégémonique, va lui enseigner toutes ces choses. Il lui demande également sa nationalité, rendant explicites ses origines extérieures, non américaines. Cette scène est significative dans la narration pour illustrer la détresse de Hank et, par extension, de l'armée américaine pervertie moralement par la guerre en Irak, mais également pour marquer les origines américaines, le savoir militaire, la compétence et les valeurs patriotiques de Hank, en opposition avec un « autre » étranger, racisé et ignorant des normes autant américaines qu'internationales, voire incompetent dans ses tâches, car incapable de hisser un drapeau correctement. En effet, rien dans la narration ne nécessitait l'existence de ce concierge, Hank aurait très bien pu trouver le drapeau à l'envers et rectifier la situation à lui seul. Il semble plutôt que la présence de cette scène dans la narration serve à marquer la supériorité de la masculinité hégémonique de Hank sur la masculinité racisée des immigrants, dans ce cas particulier latino-américains, deuxième minorité racisée en importance aux États-Unis, après les Africains-Américains.

De plus, c'est en opposition au peuple irakien qu'est construite la masculinité perversie des jeunes soldats, dont les enfants et les hommes irakiens seront les victimes et, indirectement, la masculinité hégémonique de Hank. Cette représentation victimisante permet de contrer la déshumanisation et diabolisation de l'ennemi tel que souvent dépeint dans les histoires de guerre de manière à justifier la nécessité de se battre (Peterson, 2010) et de déconstruire l'image du soldat américain juste et héroïque. Si le film semble dénoncer ces tendances en mettant en scène le danger que représentent les forces américaines pour la population irakienne plutôt que de mettre de l'avant la protection ou la libération qu'elles lui offrent, le fait de présenter l'Irak essentiellement comme un pays conquis, victime de la violence des Américains, entraîne également des conséquences sur les représentations des personnes qui y vivent : cela a pour effet de féminiser les hommes irakiens en les présentant comme des victimes impuissantes ayant besoin de la protection d'autrui et dont la masculinité est représentée comme avilie et conquise (voir Brittain, 2006 et Zine, 2006). Ainsi, alors que cette stratégie de représentation permet de critiquer la guerre en Irak et de montrer ses effets dévastateurs sur les civils irakiens, elle a également comme effet l'infantilisation et la féminisation du peuple irakien. D'abord, les quelques scènes se déroulant en Irak ne mettent en scène que des enfants (dont un qui sera renversé et tué par le char blindé conduit par Mike), ayant pour effet de représenter le pays comme symboliquement infantilisé. Ensuite, le seul homme irakien adulte présenté dans le film est un prisonnier montré en train de subir la torture, victime passive dont l'issue reste inconnue dans le film (son apparition se limite à ces quelques secondes). L'invisibilité et le silence des adultes irakiens tout au long du film contribuent à dépeindre le pays comme faible, soumis et peuplé de victimes sans défense. On pourrait donc soutenir que l'image de la masculinité irakienne y est exposée comme féminisée, reprenant la dichotomie entre les masculinités présentées chez les hommes (blancs) américains comme hégémonique ou perversie, mais toujours dominantes, et celle des hommes irakiens, victimes et soumis. Cette dichotomie racisée contribue à

représenter la supériorité des militaires américains qui, même affectés par la guerre, restent en position de domination par rapport aux « autres ».

2.2 Rôles féminins : la maman, la putain et la femme moderne

2.2.1 Joan, la mère pleureuse et épouse dévouée

D'abord, la femme de Hank et mère de Mike, Joan, représente l'idéal féminin de la mère dévouée, de la ménagère et de l'épouse fidèle, suivant les modèles féminins décrits au chapitre précédent. Elle apparaît principalement dans une position passive et périphérique par rapport à l'intrigue, mais néanmoins essentielle. Elle sera présente à l'écran exclusivement dans ces trois positions. Comme ménagère, elle sera montrée au début du film en train de faire des tâches domestiques : d'abord lavant la vaisselle, ensuite avec un panier de vêtements sous le bras. Ces images du quotidien seront contrastées avec les activités très masculines de Hank qui répare un camion à l'extérieur et achète des pièces mécaniques. Puisque la militarisation et la guerre reposent sur des notions exacerbées de la féminité et de la masculinité (Tickner, 2001, p. 51), on peut voir dans ces images le contraste très marqué entre imaginaire féminin et domestique, et activités masculines plus publiques. Joan sera presque exclusivement mise en scène à l'intérieur de la maison, de l'espace domestique, à l'exception du court voyage qu'elle entreprendra afin de voir les restes de son fils.

Elle représente également l'objet de la protection de Hank, la « belle âme » pour laquelle le « juste guerrier » part à la recherche de son fils et mène l'enquête sur sa mort. Le rôle de Joan peut être vu comme nécessaire pour construire la dynamique de protection et construire le personnage de Hank en protecteur bienveillant. Cependant, cette protection, comme nous l'avons vue au premier chapitre, a un prix puisqu'en échange de celle-ci, la protégée cède une certaine marge d'autonomie dans la prise de décision (Young, 2003). Ce phénomène sera illustré à plusieurs reprises dans le film lorsque Hank dira à sa femme quoi faire et ne pas faire, lui demandant de suivre ses indications sans lui donner d'explication ou d'information par rapport à la mort de

leur fils : d'abord en lui interdisant de le suivre à la base militaire et de rester à la maison, ensuite lorsqu'il lui demandera de regarder dans le carnet de chèques de Mike sans lui donner d'explication sur la raison de cette recherche, lorsqu'il lui dira de ne pas se rendre à la base militaire pour voir les restes du corps de son fils et enfin, lorsqu'il lui demandera de ne pas ouvrir le paquet reçu de Mike. Elle lui désobéira à plusieurs reprises, mais il n'en demeure pas moins que Hank assurera le rôle de mari protecteur en prenant plusieurs décisions pour Joan tout en lui demandant de les respecter aveuglément.

Cependant, une évolution a lieu au cours de la narration qui met en scène une certaine émancipation de Joan : après avoir appris la mort de son fils, elle désobéira à son mari et prendra des décisions autonomes (aller voir les restes du corps de son fils, ouvrir le paquet reçu de ce dernier, etc.). Or, cette évolution s'inscrit tellement en marge du récit qu'il est difficile d'y voir un aspect central pour la narration. Ainsi, l'épouse (de moins en moins) dévouée demeure un rôle secondaire dans le film, tout comme les épouses de militaires qui sont socialisées à faire passer leurs tracas en deuxième, derrière le sérieux et l'importance de la guerre et des occupations de leurs époux (voir chapitre I et Horn, 2010). Le rôle de Joan servira donc surtout à marquer le contraste et la complémentarité entre sa féminité et la masculinité hégémonique de Hank.

Pour ce qui est de son rôle de mère, c'est surtout en pleurant que Joan le remplira, incarnant ce que Huston (1982) surnomme la mère pleureuse (*the weeping mom*), ou *Mater Dolorosa*, la madone qui pleure (*the weeping madonna*) selon Cooke (1996). Comme exposé au chapitre précédent, ce rôle sert à montrer le tragique de la guerre et à symboliser la douleur et les pertes engendrées lors des combats. C'est exactement ce rôle que Joan vient remplir en tant que mère éplorée dans le film. Cependant, tout comme le rôle complémentaire de l'épouse, son rôle de mère pleureuse servira également à marquer l'opposition entre la maîtrise de lui-même dont Hank fait preuve tout au long du film (il reste en contrôle de ses émotions et ne verse aucune larme

face à la mort cruelle de son fils) et l'émotivité (voire l'hystérie?) de Joan qui sanglote, renverse un meuble et lance le combiné du téléphone lorsqu'elle apprend la nouvelle.

Un autre élément à noter quant au rôle de mère de Joan est la scène au début du film au cours de laquelle Hank se prépare à quitter la maison pour partir à la recherche de Mike. Joan lui demandera pourquoi elle ne peut aller avec lui. Il répondra que Mike est probablement en train de faire la fête et que la dernière chose qu'il désire est de se faire surprendre par sa mère. Ainsi, cette réplique semble sous-entendre qu'il est honteux de se faire surprendre par sa mère lorsque l'on fait la fête (alors que par son père, il ne semble pas y avoir le même problème). Le rôle de la mère est ainsi lié à la honte, voire l'humiliation, et elle ne peut donc partir à la recherche de son fils avec son mari qui, lui, saura gérer la situation sans générer la même honte. Une division très genrée s'établit donc dès le début du film entre le rôle de mère, politiquement naïve, confinée à l'espace domestique, cédant une partie de son autonomie à son mari qui, lui, est éclairé sur la situation, capable d'y faire face et d'affronter les difficultés (sans faire honte à son fils).

2.2.2 Quand les femmes protègent : la femme moderne

Le personnage de la détective Sanders est tout autre. Bien que plutôt complexe, cette protagoniste pourrait être dépeinte comme la « femme moderne ». Étant policière, elle assure un rôle de protectrice de la nation, bien que vivant dans un contexte très militarisé et devant se soumettre au pouvoir militaire. Ce dernier est considéré comme le protecteur ultime de la nation auquel les personnes protégées doivent céder une certaine partie de leur autonomie dans la prise de décision. La même logique s'applique donc ici entre la police (autre branche de l'État investie de l'usage de la « violence légitime ») et les militaires, qu'entre Hank et Joan au niveau de la sphère privée. Cependant, ce qui est intéressant d'analyser dans le rôle de Sanders n'est pas tant sa résistance contre les obstructions des militaires dans son enquête que la transgression des normes de genre que son poste incarne et son

apparente incapacité à assurer ce rôle. En effet, le rôle de la détective démontre une certaine transgression des normes de genre puisqu'en tant que protectrice, elle sort du cadre de la position de « belle âme » à protéger traditionnellement réservée aux femmes. Or, il sera soutenu que cette transgression est atténuée par son statut de mère monoparentale et n'est que partielle puisqu'elle demeurera inférieure à la masculinité hégémonique de Hank et relativement incompetente dans son rôle de protection.

Comme nous l'avons vu précédemment, les femmes sont généralement confinées dans les récits de guerre à des rôles passifs, de victimes, de mères éplorées, d'épouses fidèles ou de « belles âmes » à protéger. Est-ce le statut de mère célibataire de Sanders, et donc l'absence d'un homme dans son foyer, qui lui permet de remplir ce rôle plus actif de protection ? Le rôle aurait-il été le même si elle avait en même temps occupé une position d'épouse, objet traditionnel de la protection d'autrui ? Le film semble montrer les différentes positions sociales de ses personnages féminins comme étant très polarisées ; il ne s'agit donc peut-être pas d'un hasard si le personnage de Sanders est dépeint comme celui d'une femme célibataire et « cheffe » de famille, en opposition au rôle de Joan. L'absence d'un homme comme conjoint semble contribuer à la possibilité d'occuper cette position sociale plus active.

Plusieurs films qui mettent en scène une femme occupant une position de protection (en tant que policière ou soldate, par exemple) la dépeignent comme une mère monoparentale ayant à charge un enfant en bas âge (rarement plus de 10 ans). C'est le cas par exemple des films *Courage Under Fire*, *Home of the Brave* (comme il sera analysé au chapitre IV), ainsi que le film à l'étude. Le célibat, comme expliqué ci-haut, est un facteur qui permet peut-être à la femme d'occuper dans ces narrations un rôle de protection, mais c'est également la position de mère qui semble jouer un rôle important dans la construction de ces personnages. Comme exposé au chapitre précédent, la position de protection implique que les femmes qui l'occupent doivent commettre des actes de violence et autres actions traditionnellement masculines. Ces actions sont parfois rendues acceptables par la position sociale de mère, soit lorsque

les femmes agissent ainsi dans le but de protéger leur enfant. Ainsi, le fait que Sanders ait à sa charge un jeune enfant, qui nécessite donc sa protection, et que l'enfant n'ait pas de figure paternelle présente pouvant remplir ce rôle (sauf lorsque Hank remplira momentanément cette fonction) semble justifier sa position de protectrice de la nation. Le fait d'être mère permet aussi de « féminiser » le personnage de Sanders en inscrivant sa différence biologique d'avec les hommes, permettant ainsi de la replacer en dehors de la masculinité hégémonique, comme l'« autre » qui n'est donc pas une menace pour les personnages masculins.

Une scène du film permet de marquer la différence de Sanders d'avec les différentes masculinités, évitant ainsi de la positionner comme entrant en compétition avec les hommes. Lors d'un échange avec son patron (qui est probablement aussi le père de son fils si l'on en croit les remarques de ses collègues), lorsque celui-ci la soupçonnera de vouloir enquêter sur le meurtre de Mike dans le but de faire avancer sa carrière, elle lui répondra : « *I don't have a career, sir, I have a job. I take care of my son and I do as I am told.* » Au cours de cette réplique Sanders réitère son statut de mère, mais également le fait qu'elle n'est pas carriériste ou ambitieuse, que son travail n'est qu'un travail et qu'elle obéit aux directives. Ainsi, Sanders rejette la carrière et l'ambition, deux éléments traditionnellement associés au masculin et réitère son obéissance. Si cette réplique est liée dans la narration au fait de pouvoir obtenir ce qu'elle souhaite (mener l'enquête sur le meurtre de Mike), il n'en demeure pas moins que pour convaincre son patron, elle devra réitérer son caractère féminin, pour éviter d'apparaître comme une menace face aux personnages masculins. Le film semble dénoncer le traitement que subit la détective au sein de son travail, comme il sera décrit plus bas, mais les stratégies qu'elle adoptera pour y faire face auront comme impact de l'inscrire dans la féminité, ce qui ne sera pas déconstruit par la narration.

Emily Sanders sera en effet montrée dans le film comme vivant du harcèlement sexuel au travail de la part de ses collègues masculins (elle semble d'ailleurs être la

seule femme à occuper cet emploi). Ses compétences seront sans cesse remises en question, entre autres en faisant référence à son passé sexuel. Le phénomène du harcèlement sexuel, détaillé au chapitre précédent, aurait comme fonction de marquer l'exclusion des femmes afin de maintenir la solidarité entre les hommes et de marquer leur supériorité. Il serait très présent au sein de la police. Le film semble donc vouloir exposer cette problématique et la dénoncer. Mais le harcèlement que font subir les policiers à Sanders permet également, comme expliqué plus haut, de marquer leur infériorité par rapport à la masculinité hégémonique militaire de Hank, associée à la discipline et à la droiture morale. De plus, les stratégies employées par Sanders pour se défendre face à ces agressions semblent aussi la positionner comme inférieure à la masculinité hégémonique. Par exemple, lors d'une scène du film où Sanders réussit à faire taire ses collègues, c'est en leur mettant sous le nez des éléments qu'ils n'avaient pas vu concernant l'enquête. Or, c'est Hank qui avait pointé ces éléments à Sanders en premier lieu, marquant sa supériorité non seulement sur elle, mais également sur les policiers. Ainsi, la thématique du harcèlement sexuel exposé dans le film semble remplir surtout la fonction de confirmer le statut hégémonique de la masculinité de Hank.

De plus, plusieurs éléments du film pointent vers l'incapacité de Sanders d'assurer efficacement son rôle de protectrice. D'abord, c'est principalement Hank qui dirigera l'enquête, pointant sans cesse vers des éléments ayant échappé à l'attention de Sanders, pourtant officiellement responsable, lui dictant le rythme de l'enquête. La narration semble donc établir sa supériorité sur Sanders comme protecteur plus légitime, ou à tout le moins plus compétent, confirmant ainsi sa position de masculinité hégémonique. Un autre élément semble indiquer l'incapacité par Sanders de remplir et d'occuper adéquatement sa position de protectrice. Il s'agit de son échec à protéger la femme victime de violence conjugale. Lorsque celle-ci viendra se plaindre du meurtre de son chien par son mari récemment rentré d'Irak et donc, de la peur qu'elle a de celui-ci, les collègues de Sanders se moqueront de cette

histoire et la détective dira à la femme qu'elle ne peut rien pour elle. Cette femme sera ensuite assassinée par son mari, de la même manière qu'il avait tué le chien, confirmant ainsi les craintes que cette dernière avait. Si l'incapacité à prévenir ce meurtre conjugal est directement liée au harcèlement dont est victime la détective de la part de ses collègues, cet épisode illustre tout de même l'incapacité de Sanders à protéger et son infériorité par rapport à la masculinité. En effet, le fait d'avoir cédé aux railleries de ses collègues plutôt que d'écouter et de prendre au sérieux la plainte de la femme entraînera la mort de cette dernière. Le film place donc indirectement Sanders comme responsable de cet échec puisque, si ses collègues semblent honteux de leur comportement, admettant ainsi leur culpabilité, c'est la faiblesse de Sanders et son incapacité à faire face et à reprendre le contrôle sur le harcèlement qu'ils lui font subir qui porteront ultimement la responsabilité de cette mort.

Un dernier élément du film illustre l'infériorité de la policière par rapport à la masculinité hégémonique. Il s'agit de la scène de poursuite entre la police et le soldat Ortiz au cours de laquelle Hank réussit une fois de plus à prouver la supériorité de son rôle de protecteur en étant celui qui attrape le jeune homme avant les policiers. Mais un autre élément de la scène est intéressant à souligner : Hank blesse accidentellement la détective Sanders lors de l'opération. Le fait qu'elle soit la seule personne blessée dans l'incident semble illustrer sa vulnérabilité et les dangers qu'elle encoure en assurant un rôle traditionnellement masculin de protection. Le fait qu'elle soit blessée par Hank, construit comme le protecteur légitime et compétent, marque encore plus profondément le contraste entre les deux personnages.

2.2.3 Les « autres » : la putain, la victime et les invisibles

Les autres personnages féminins du film sont presque exclusivement dépeints dans des rôles sexuels et sexualisés, c'est-à-dire dans le sempiternel rôle de la « putain ». C'est le cas par exemple de la serveuse aux seins nus qui servira Hank dans un bar ainsi que des apparitions de danseuses nues en arrière-plan dans plusieurs scènes du film. Au cours d'une scène se déroulant sur la base militaire, on verra

également un calendrier affichant des femmes nues dans la chambre du soldat Ortiz. L'apparition des ces femmes incarnant le rôle traditionnel de la « putain » servent à illustrer la perversion de la masculinité des jeunes militaires par rapport à la droiture morale de Hank, comme exposé précédemment, mais également à marquer le contraste d'avec les féminités « vertueuses » de Joan et de Sanders, à aucun moment associées à la sexualité.

Les autres femmes que l'on verra apparaître brièvement à l'écran occupent des positions subordonnées autant aux masculinités qu'aux féminités de Joan et Sanders, surtout de par leur position sociale et de classe. Il s'agit par exemple de la commis au comptoir de restauration rapide ou de la secrétaire au poste de police. Comme développé au chapitre précédent, ces rôles secondaires, voire figuratifs, n'en sont pas moins essentiels pour accentuer les hiérarchies mises en scène par la narration.

C'est aussi le cas de la femme victime de meurtre conjugal par son mari récemment rentré d'Irak. Comme mentionné au chapitre I, la logique de protection peut parfois se retourner contre les protégées lorsque celles-ci deviennent un poids, un fardeau ou lorsqu'elles réclament un certain degré d'autonomie. Ce danger que les protégées encourent lorsque la protection leur est retirée s'illustre souvent par la violence conjugale, très présente au sein des forces armées et rarement considérée comme un enjeu majeur par les militaires. C'est ce qui est illustré dans le film par le peu de sérieux qui sera accordé à la femme lorsqu'elle ira chercher de l'aide au poste de police. Si la présence de cette problématique dans la narration permet de la dénoncer et de mettre en lumière l'incidence de celle-ci dans les forces armées américaines, cette scène servira principalement à illustrer l'incapacité de Sanders à résister aux railleries de ses collègues et à assurer son rôle de protectrice ainsi que la masculinité des soldats américains pervertie par la guerre en Irak. En effet, cette femme restera la victime anonyme autant de la masculinité pervertie de son mari vétéran d'Irak que de l'incapacité de Sanders d'assurer efficacement un rôle de protection.

Finalement, l'analyse ne saurait être complète sans étudier les omissions du film, soit les protagonistes invisibles dans la narration qui rendent celle-ci intelligible pour le spectateur et la spectatrice. En effet, selon Enloe, certaines décisions inhérentes à la militarisation de la vie des femmes sont en fait des décisions d'omission (C. H. Enloe, 2000, p. 293). Il s'agit ici essentiellement des femmes militaires et des femmes racisées (Américaines et Irakiennes).

Dans les récits de guerre ainsi que dans les portraits médiatiques entourant la guerre en Irak, les femmes militaires, bien qu'elles constituent maintenant un pourcentage substantiel des forces de combat, sont rarement rendues visibles, comme mentionné précédemment. Ce qu'Elshtain appelle les « ferocious few », c'est-à-dire les femmes guerrières, n'arrivent pas à éclipser dans les cultures occidentales le poids des rôles traditionnels imputés aux femmes et relayés dans les narrations de guerre. Il n'est donc pas étonnant que le film *In the Valley of Elah* n'en dépeigne aucune. En effet, il semblerait que les images des différentes masculinités de guerre dépendent de l'invisibilité des femmes (Tickner, 2001, p. 57). Ainsi, autant les différents rôles féminins traditionnels dépeints plus tôt sont essentiels pour la construction dichotomique des masculinités militarisées, autant l'absence ou l'invisibilité des femmes militaires est nécessaire pour bâtir l'environnement militaire masculin, comme illustré au chapitre précédent.

Une autre catégorie de personnes totalement absente de la narration et même de la figuration du film est celle des femmes racisées américaines. Alors qu'elles constituent un pourcentage disproportionné des femmes servant dans les forces armées américaines, ainsi qu'une bonne partie de la population des États-Unis, aucune de ces femmes ne sera présentée dans le film, ni parmi les personnages secondaires, ni parmi les rôles de figuration. Les femmes en position subalterne ou sexualisée dépeintes dans le film sont également toutes blanches.

Également, si les adultes irakiens sont presque complètement absents des images du film, les femmes irakiennes y sont carrément invisibles. Comme mentionné au

chapitre I, "l'omission" de ces femmes dans les discours médiatiques entourant la guerre en Irak est courante et, loin d'être anodine, servirait plutôt des objectifs politiques nécessaires à la légitimation de l'invasion de l'Irak et reposant sur l'image des femmes arabes comme des victimes impuissantes, sans voix et invisibles. Ainsi, leur « omission » dans la narration du film contribue indirectement à faire écho à ces discours médiatiques, ne donnant aucune substance ou existence aux femmes irakiennes et donc, aucun rôle dans cette guerre qui a pourtant des conséquences directes sur leur vie. Le fait d'éviter de mettre en scène les personnes qui sont souvent les plus touchées par les guerres contribue à miner le potentiel critique des messages antiguerre puisqu'ils échouent à humaniser les « autres » et à déconstruire les mythes genrés et racisés entourant ces femmes. Par conséquent, leur absence de la narration du film a des conséquences sur la représentation (ou l'absence de) des femmes arabes qui demeurent des figures fantomatiques dénuées de capacité d'agir.

2.3 Conclusion

En conclusion, le film *In the Valley of Elah* se montre résolument critique envers la guerre en Irak et dénonce plusieurs problématiques concernant les forces armées rarement montrées dans les films favorables à la guerre, telles que la torture, le suicide, le harcèlement sexuel, la violence conjugale et le trouble de stress post-traumatique, qui remettent en question certains aspects de la masculinité militarisée et contribue à en exposer la précarité. De plus, le film permet de rendre visible la menace posée par les forces armées américaines dans la guerre contre le terrorisme, autant à l'intérieur qu'à l'extérieur du pays, ainsi que les conséquences que peuvent entraîner la militarisation et la guerre sur les individus. La narration permet également de brouiller les frontières entre extérieur et intérieur, combattant et civil, guerre et paix, etc., et d'ainsi mettre en lumière plusieurs arguments soutenus par les théoriciennes féministes de la sécurité internationale. Ainsi, en présentant les jeunes soldats comme pervers, le film aurait pu constituer une critique non seulement de la

guerre en Irak, mais également de la masculinité militarisée. Or, le rôle de Hank vient contrecarrer cette critique puisqu'il incarne cette image de « l'homme militaire fort » et la masculinité hégémonique qu'il incarne ne sera pas déconstruite par la narration. De plus, les personnages racisés du film ne viennent déconstruire que partiellement les rapports de pouvoir liés à la « race » à l'œuvre dans la hiérarchisation des masculinités. Les rôles féminins ne permettent pas non plus de déconstruire la hiérarchie des genres qui place la masculinité hégémonique de Hank au sommet et ne permet que partiellement de soutenir la légitimité des femmes à occuper des rôles de protectrices. Il semble donc que la critique ne demeure que partielle si on l'analyse à la lumière du cadre théorique développé plus tôt.

CHAPITRE III

GREEN ZONE : LA RATIONALITÉ DE LA GUERRE

Le film *Green Zone*, réalisé en 2010, est une production de Paul Greengrass qui dénonce la guerre en Irak en revenant sur l'épisode des armes de destruction massive ayant (faussement) justifié l'entrée en guerre des États-Unis. Entre le film d'action et le drame de guerre, il s'agit d'une production résolument politique qui critique la guerre en Irak, mais surtout les raisons initiales ayant justifié son déclenchement. Ainsi, si le film critique directement ce conflit, il ne dénonce pas la guerre en elle-même et ses effets dévastateurs, mais plutôt les *raisons* d'entrer en guerre. Autrement dit, le message qui semble ressortir d'une telle dénonciation est : la guerre oui, mais pour les bonnes raisons. C'est à partir de cette position que se construit l'intrigue.

La narration se concentre sur le personnage du soldat Roy Miller (Matt Damon) qui, chargé de trouver des armes de destruction massive en sol irakien, est frustré de se heurter sans cesse à des sites vides découlant d'informations erronées. N'hésitant pas à désobéir aux ordres et à défier ses supérieurs, Miller se lancera alors en quête de la vérité à l'aide d'un vétéran de la CIA, Martin Brown (Brendan Gleeson), lui aussi soucieux de découvrir ce que cachent ces fausses informations sensées provenir d'une source sûre. Ce qu'ils découvriront les lancera dans une course contre la montre pour ramener vivant un ancien général de l'armée baasiste, le général Al-Rawi (Yigal Naor), témoin clé qui permettrait de faire la lumière sur ces fausses allégations, et

tenter de conclure un accord avec ce dernier pour maintenir la stabilité du pays. Ils se heurteront dans leur quête à un fonctionnaire du Pentagone, Poundstone (Creg Kinnear), aveuglé par l'idéologie et plus soucieux de l'image projetée au public américain que de l'avenir politique de l'Irak.

Il sera soutenu que la critique portée par le film se construit à travers une lutte entre deux types de masculinité américaine; l'une basée sur la lucidité, la rationalité, le courage, et l'autre caractérisée par le paraître, le mensonge, la lâcheté et le dogmatisme. En effet, la quête pour la vérité de Miller et de Brown sera exprimée comme une lutte contre la masculinité perverse de Poundstone, et indirectement de la bureaucratie qu'il représente, dépeinte comme menteuse, manipulatrice, revancharde, aveuglée par l'idéologie (donc irrationnelle et incapable de prendre des décisions éclairées) et associée à la zone verte de Bagdad. De plus, la masculinité bienveillante, protectrice des Irakiens et de leur famille, soucieuse de vérité et de droiture, sera contrastée d'avec l'hypermasculinité du personnage du Major Briggs (Jason Isaacs) qui fera preuve d'insensibilité, d'agressivité, de violence et d'impunité. Ainsi, l'hypermasculinité sera dénoncée au profit d'une masculinité rationnelle et lucide. Mais c'est surtout contre la naïveté et l'aveuglement que se construira la masculinité hégémonique. Cette naïveté, comme il sera exposé plus bas, sera le lot de la femme journaliste (Amy Ryan) et du personnage de Freddy, l'acolyte irakien (Khalid Abdallah). Cependant, contrairement aux deux autres films à l'étude ainsi qu'à beaucoup d'autres films sur la guerre en Irak (*The Hurt Locker* (2008), *Stop-Loss* (2008), *The Messenger* (2009), *Grace is Gone* (2007), *Redacted* (2007), etc.), les hommes irakiens occupent un rôle central dans la narration qui leur donne une voix et des subjectivités multiples à travers différents personnages. Ainsi, la position des masculinités irakiennes dans *Green Zone* s'avère plus complexe et diversifiée que la plupart des narrations entourant la guerre en Irak. Or les femmes irakiennes et racisées demeurent toujours absentes de la narration.

3.1 Rôles masculins et masculinités

3.1.1 Masculinité hégémonique : lucidité et rationalité

Dans *Green Zone*, les personnages de Brown et Miller incarnent la masculinité hégémonique, celle qui constitue le modèle à suivre et qui sera valorisée par la narration. Elle se caractérise par la lucidité (opposée à la naïveté) ; la rationalité exprimée en termes de calculs coût-bénéfice (la *realpolitik* qui s'oppose au dogmatisme, à l'idéologie et à l'irrationalité) ; l'intégrité (opposée au mensonge) ; le courage, la protection et la défiance de l'autorité lorsque nécessaire (opposée à la brutalité et à l'obéissance aveugle). Construite sur la logique de protection, cette masculinité incarnée par Miller et Brown aura pour mission de sauver des vies, par tous les moyens possibles. Ici, la fin (éviter le bain de sang d'une guerre civile chaotique et sauver des vies) justifie les moyens (collaborer avec un général de l'ancien régime dictatorial et instaurer une junte militaire pour contenir les soulèvements et les divisions ethniques). Le film véhiculera donc un message de *realpolitik* et de calculs coûts-bénéfices à travers ces deux personnages dont l'éthique parfois discutable sera justifiée par la volonté de protéger et de sauver des vies.

Cependant, la masculinité hégémonique de Brown et de Miller ne sera pas présente de la même façon chez les deux personnages qui représentent différentes facettes de celle-ci. Brown symbolise la figure paternelle stratégique, rationnelle, sage et avisée alors que Miller incarne le jeune militaire courageux et intègre. Ainsi, deux types de masculinités ont cours dans le film : celle de l'intellectuel, stratège politique, dont la rationalité sera marquée par des calculs coûts-bénéfices et une vision machiavélique de la politique irakienne ; et celle du militaire, courageux, protecteur, intègre et n'hésitant pas à défier l'autorité pour accéder à la vérité.

D'abord, la rationalité et la lucidité de Brown seront illustrées surtout par sa vision politique et stratégique de l'Irak et les choix qui en découlent : il défendra la nécessité d'instaurer une junte militaire en collaboration avec d'anciens militaires du

régime de Saddam Hussein afin d'éviter une guerre civile qui aurait autrement tôt fait d'éclater dans le pays selon lui. Miller, pour sa part, incarnera la masculinité hégémonique surtout par ses actions qui mettront en lumière des qualités plutôt reliées à la masculinité militarisée : le courage, l'intégrité illustrée par sa détermination à découvrir la vérité sur les armes de destruction massive, l'héroïsme, le dévouement envers son rôle de protecteur (il répétera à plusieurs reprises qu'il est en Irak pour sauver des vies), etc. C'est la combinaison entre les forces de ces deux personnages qui constituera la masculinité hégémonique, forces qui finiront par ne faire plus qu'un à travers le personnage de Miller à la fin de sa quête.

C'est donc la relation entre les deux personnages qui nous éclaire sur les traits que prend cette masculinité hégémonique : la quête de Miller pour la vérité sera également une quête pour atteindre le niveau de rationalité et de lucidité de la masculinité de Brown. D'abord, comme exposé au chapitre I, la relation père-fils/vieux-jeune est cruciale pour comprendre le système patriarcal et, plus spécifiquement, la transmission des valeurs et du pouvoir de la masculinité hégémonique. Pour rappeler les propos de Stiehm, cités au premier chapitre : « *Old men run governments; young men are tested by them especially through participation in the military* » (Stiehm, 1982, p. 374). C'est cette dynamique que l'on observe dans le film entre Brown et Miller. Brown incarne la figure paternelle, mais également la figure du pouvoir institutionnel, qui jouera le rôle de transmission des valeurs de lucidité et de rationalité à Miller. Ce dernier sera en quelque sorte mis à l'épreuve par Brown au cours de la narration.

Le processus d'apprentissage de la lucidité est principalement marqué par le rejet de la naïveté : « *Don't be naive !* » (Ne sois pas naïf!) dit Brown à Miller lorsque ce dernier découvre que « l'ennemi » se trouve en fait dans leur propre camp (« *I thought we were all on the same side !* » s'était-il exclamé). Plus tard dans la narration, Miller renverra à Brown la même réplique (« *Don't be naive !* ») après avoir découvert l'origine du mensonge derrière les armes de destruction massive.

Ainsi, cette réplique souligne l'importance de la naïveté comme marqueur d'opposition à la masculinité hégémonique. Elle souligne également la dynamique décrite plus haut entre les deux personnages puisque, pour réaliser sa quête et atteindre les standards de la masculinité lucide de Brown, Miller devra prouver qu'il n'est pas naïf. C'est ce qui est illustré lorsqu'il retourne la réplique à Brown, démontrant en quelque sorte qu'il a « passé le test » de la masculinité hégémonique du stratège.

Pour ce qui est de la rationalité, elle prend la forme dans le film de calculs coûts-bénéfices du type « la fin justifie les moyens ». Cette dynamique sera illustrée entre autres par une réplique, lancée par Brown à Miller lorsque ce dernier s'étonne de sa volonté de conclure une entente avec le Valet de trèfle⁴ : « *There are no easy answers, only hard choices. If you're looking for that go work with Poundstone.* » (Il n'y a pas de réponses faciles, seulement des choix difficiles. Si c'est ce que tu recherches va travailler avec Poundstone.) Par cette phrase, Brown rend explicite la nature de sa rationalité: il s'agit de faire des choix difficiles, c'est-à-dire parfois peu éthiques (comme conclure une alliance avec un ancien haut responsable d'un régime dictatorial reconnu pour son non-respect des droits humains, ou acheter le silence d'un détenu, par exemple), pour atteindre des objectifs qui sont nobles (sauver des vies et éviter une guerre civile). Cette phrase confirme donc la nature rationnelle de la masculinité servant de modèle à atteindre dans le film. Mais cette phrase permet aussi de rendre explicite la mise à l'épreuve que Brown soumet à Miller. Ce dernier est placé devant le choix d'adopter cette valeur centrale de la masculinité hégémonique ou de se placer du côté de la masculinité déviante de Poundstone. En adoptant le plan de Brown, Miller accède à cette qualité valorisée.

⁴ En référence au jeu de cartes distribué au sein de l'armée américaine en Irak pour identifier les personnes recherchées et leur niveau d'importance.

Cependant, la relation entre Brown et Miller ne suffit pas à exposer le caractère de leur masculinité hégémonique puisque cette dernière, tel que mentionné auparavant, est *relationnelle*. Comme dans le film *In the Valley of Elah*, elle se construit donc principalement à travers l'opposition d'avec les autres personnages. Dans *Green Zone*, c'est en particulier par rapport à la masculinité déviante de Poundstone et à l'hypermasculinité du major Briggs que se construit le caractère hégémonique de la masculinité de Miller et Brown, comme il sera détaillé dans la section suivante. Il se construit aussi par rapport à la journaliste, Lawrie Dayne, à qui sera principalement attribuée la naïveté. Finalement, c'est aussi par rapport aux hommes irakiens qu'est fondée la masculinité hégémonique de Miller et Brown. Les personnages irakiens sont divers et plus complexes que dans beaucoup de narrations sur la guerre en Irak et certains afficheront par moment les traits de la masculinité hégémonique alors que d'autres seront féminisés.

3.1.2 Masculinité déviante et hypermasculinité

Comme mentionné, Poundstone et le major Briggs incarnent deux formes de masculinités déviantes et c'est en relation avec celles-ci que se construit la masculinité hégémonique de Miller et de Brown. Cependant, alors que ces deux masculinités sont démonisées, celle de Poundstone l'est surtout par l'association avec les caractéristiques dépréciées du féminin alors que Briggs incarne plutôt une forme d'hypermasculinité brutale et perverse.

D'abord, Poundstone sera féminisé sous plusieurs aspects, c'est-à-dire qu'il sera associé à des caractéristiques normalement liées à la féminité telles que l'irrationalité, la fourberie, l'aveuglement (voire une certaine dose de naïveté), la sphère privée, la lâcheté et le mensonge de manière à faire ressortir la masculinité hégémonique de Brown et de Miller. L'association à ces différentes caractéristiques sera principalement illustrée par sa vision de l'Irak : il soutiendra la nécessité de démanteler l'armée et d'instaurer une démocratie « moderne » en plaçant un allié des Américains à la tête du pays. La narration présentera cette avenue comme

irrationnelle, voire naïve, car basée sur une méconnaissance du pays et des dynamiques qui y ont cours. C'est également une position qui sera dépeinte comme motivée par l'idéologie, le dogmatisme et la vengeance plutôt que par des calculs rationnels.

La méconnaissance de Poundstone du pays sera liée au fait qu'il ne connaît pas le front de la guerre, mais bien uniquement le front domestique représenté dans le film par la zone verte de Bagdad. Or, comme exposé au premier chapitre, le front domestique dans les histoires de guerres représente la sphère privée qui est le plus souvent associée au féminin et vue comme déconnectée des réalités de la guerre. Il est constitué comme un domaine de domesticité et de paix, opposé à la guerre qui, elle, est un espace considéré comme masculin, car c'est l'endroit où se posent les actions héroïques qui définissent la masculinité hégémonique (Steans, 2008). Cette dichotomie est très bien illustrée dans le film par l'opposition entre le personnage de Miller et celui de Poundstone : le bureaucrate n'est jamais vu en dehors de la zone verte alors que Miller est constamment au cœur de l'action. De plus, lorsque Miller fait des incursions dans la zone verte, il porte toujours sa tenue militaire, contrastant ainsi clairement d'avec les tenues civiles des personnes présentes. Poundstone est donc féminisé par son association avec la zone verte et sa méconnaissance du front de la guerre contribuera à le présenter comme irrationnel, voir naïf dans sa vision de l'Irak, car ne connaissant pas les réalités masculines du front. Cette féminisation sera illustrée par une réplique de Martin Brown qui lui lance : « *Do you have any idea of what's going on outside the Green Zone?* » (As-tu la moindre idée de ce qu'il se passe en dehors de la zone verte?) Par cette réplique, Brown souligne très clairement l'association de Poundstone avec le front domestique et également sa méconnaissance des réalités du front. Cette réplique sous-entend également que Brown, lui, connaît et comprend ces réalités ce qui, même si le film ne le montre pas en dehors de la zone verte, permet de l'associer à la masculinité du front plutôt qu'à l'espace domestique.

De plus, la vision de Poundstone sera présentée comme aveuglée par l'idéologie et par des émotions telles que l'orgueil, la vengeance et le souci de sauver les apparences. En effet, à plusieurs moments dans le film, il se montre plus préoccupé par l'image projetée aux États-Unis qu'au réel déroulement de la guerre et ses conséquences pour les Irakiens et les soldats américains. « *People are watching us!* » (Les gens nous regardent!) dira-t-il à un moment du film, confirmant ainsi son souci de sauver les apparences et la réputation des États-Unis au détriment des conséquences. Lorsque Brown exposera sa vision pour l'avenir politique de l'Irak lors d'une réunion et proposera de conclure une entente avec les généraux de l'armée, la réponse de Poundstone sera : « *We're not selling that to the American people.* » (On ne fera pas passer ça au peuple américain) Encore une fois, face à la lucidité et à la rationalité de Brown, Poundstone oppose l'image et les apparences et est plus préoccupé par l'opinion du front domestique que par les réalités de la guerre. Il refuse aussi obstinément de conclure une entente avec des généraux de l'ancien parti de Saddam comme le suggère Brown sur la base de sentiments irrationnels comme l'orgueil et la vengeance : « *We beat the Iraqi Army.* » (On a battu l'armée irakienne) sera sa réponse pour justifier la fin de non-recevoir qu'il oppose à la proposition de Brown. De la même façon, lorsque ce dernier soulèvera des doutes quant au candidat irakien que Poundstone veut placer à la tête du pays, ce dernier répondra qu'il est un ami des États-Unis et qu'ils sont très contents de sa collaboration. Ainsi, son sentiment envers le candidat l'emportera sur les calculs rationnels de Brown. Finalement, lors de cette même conversation, lorsque Brown expliquera que c'est le chaos à l'extérieur de la zone verte, Poundstone répliquera que la démocratie est chaotique (« *Democracy is messy.* »). Cette réplique expose bien l'aveuglement idéologique de Poundstone qui refuse de voir la réalité du terrain en face et préconise plutôt une approche irrationnelle et dogmatique, voulant instaurer une démocratie alors que les conditions ne s'y prêtent pas, selon ce que sous-entend la narration.

De plus, dans son rôle de masculinité déviante et ennemie de la masculinité hégémonique, Poundstone incarnera la fourberie, la lâcheté, le mensonge et la manipulation, autres qualités associées à la féminité lorsque celle-ci est dépeinte comme diabolique, déviante, sale. C'est surtout auprès de la journaliste Lawrie Dayne (dont le rôle sera détaillé plus bas) que ces tares sont illustrées puisqu'il lui mentira constamment tout au long du film, la manipulant pour faire passer un mensonge sur la présence d'armes de destruction massive. De plus, il tentera tout au long du film d'empêcher la vérité d'être ébruitée par tous les moyens possibles : « *He doesn't want the truth to come out!* » (Il ne veut pas que la vérité soit exposée au grand jour!) s'exclame Miller lorsque Poundstone fait éliminer en secret les généraux baasistes.

Ainsi, si la masculinité rationnelle de Brown et Miller implique parfois d'user de moyens peu éthiques, ceux-ci sont justifiés dans la narration par des objectifs bienveillants (sauver des vies et éviter un bain de sang) alors que les intentions de Poundstone sont malveillantes et ne visent qu'à préserver sa réputation et manipuler le public américain. Lorsque Miller aura une altercation avec lui vers la fin du film, Poundstone lui demandera si la vérité importe vraiment à ce stade. Miller lui répondra que les raisons d'aller en guerre importent toujours, que c'est la seule chose qui importe. Ainsi, la fourberie de Poundstone est directement opposée à l'honnêteté, au courage et à la rationalité de la masculinité hégémonique de manière à faire passer le message du film quant à l'importance des raisons de faire la guerre.

Mais la féminisation de Poundstone et le caractère déviant de sa masculinité ne se limitent pas à sa seule personne puisqu'il recevra l'appui de l'institution qu'il représente. En effet, la CIA lui donnera la permission de fouiller les bureaux de l'unité de Martin Brown, prenant ainsi position pour sa vision de l'Irak plutôt que celle de Brown. De plus, une scène du film montre un discours à la nation du président Bush annonçant que l'armée irakienne a été démantelée, confirmant que c'est non seulement la CIA, mais bien tout l'appareil gouvernemental qui est derrière Poundstone. Ainsi, la fourberie de sa masculinité déviante est projetée sur toute la

bureaucratie américaine et c'est donc également contre celle-ci que se battent Brown et Miller. Cette opposition n'est pas sans rappeler les conclusions auxquelles est arrivée Susan Jeffords dans son étude sur les héros de films américains durant l'ère Reagan. En effet, elle y avance que l'héroïsme de personnages comme Rambo ne se construit pas en opposition d'avec la société, mais bien contre leurs gouvernements :

[...] the men who are thrust forward into heroism are not heroic in defiance of their society but in defiance of their governments and institutional bureaucracies. In each case, these heroes are shown to be representing the will and desires of the "average" citizen against the self-serving empowerment of government bureaucrats who are standing in the way of social improvement (Jeffords, 2004, p. 19).

Le film de Greengrass n'est donc pas sans rappeler cette étude de Jeffords et, si la masculinité hégémonique de Miller et de Brown se montre défiante et insubordonnée, n'hésitant pas à désobéir aux ordres lorsque nécessaire pour atteindre la vérité, c'est principalement face aux bureaucraties institutionnelles que cet héroïsme s'oppose. Il en ressort qu'indirectement, ce sont toutes les institutions gouvernementales qui sont féminisées et démonisées à travers les caractéristiques déviantes du personnage de Poundstone.

D'autre part, si Brown constitue l'alter ego bureaucratique de Miller, Poundstone a quant à lui son équivalent sur le front de la guerre en la personne du major Briggs. Si le personnage de Poundstone incarne une masculinité perverse, mais/car féminisée, la major Briggs incarne pour sa part la masculinité diabolisée comme étant brutale, cruelle, sadique, représentant une forme d'hypermasculinité qui est dévalorisée dans le film. En effet, comme exposé au chapitre I, l'hypermasculinité représente une forme exacerbée et souvent militarisée de la masculinité, illustrée par l'agressivité, la violence, une obsession pour le contrôle et le pouvoir, etc. (Nayak, 2006; Maruska, 2009). C'est ce que semble incarner le personnage de Briggs qui sera construit autant en relation avec Poundstone, comme étant son exécutant et homme de main dans le monde militarisé et masculin du front de la guerre, qu'en opposition avec Miller. En effet, ces deux personnages incarnent deux versions de la masculinité

militarisée, une qui fait preuve de sang-froid et se montre lucide, rationnelle, motivée par la vérité et prête à désobéir aux ordres si nécessaire, et l'autre qui se caractérise par l'agressivité, le recours à la violence et à la cruauté, l'obéissance aveugle et l'impulsivité. Briggs est donc construit comme l'opposé de Miller, faisant ainsi ressortir les qualités de sa masculinité hégémonique.

Cette dynamique sera d'abord illustrée par la scène où Miller et son équipe sont en train d'arrêter et d'interroger Seyyed Hamza (Said Faraj) et que la compagnie de Briggs arrive en hélicoptère pour interrompre ces procédures. Les deux protagonistes s'affronteront alors et Briggs frappera Miller au nez avant de le maîtriser au sol. Cette scène semble démontrer la supériorité physique de Briggs mais surtout son agressivité et son impulsivité alors que Miller demeurera relativement calme et aura la présence d'esprit et la lucidité de donner le livre à Freddy. Par contre, à la fin du film, la masculinité hégémonique de ce dernier l'emportera sur l'hyperm masculinité de Briggs d'une manière explicite : le major sera tué dans les combats après que Miller l'eut bousculé pour l'empêcher d'assassiner Al-Rawi. Cette scène illustre également le caractère rationnel et bienveillant de Miller qui ne tuera pas lui-même Briggs, mais se contentera de le pousser par terre. Sa retenue et sa mesure face à l'utilisation de la violence dans cette scène, mais également tout au long du film, permettront de marquer le contraste d'avec l'agressivité et la cruauté de son antagoniste.

Cette brutalité sera aussi exposée lors d'une scène où Briggs est vu en train d'interroger et de torturer Hamza à propos du livre récupéré par Miller, sous les ordres de Poundstone. Il sera également responsable de mener la mission non officielle visant à assassiner les dirigeants militaires irakiens pour couvrir le mensonge de ce dernier, se rendant indirectement coupable de crimes de guerre puisque ce seront des hommes sans uniforme qui se chargeront des assassinats politiques clandestins. Ainsi, il fait montre de cruauté tout au long du film et son obéissance envers la bureaucratie perfide incarnée par Poundstone est totale et indiscutée, même lorsqu'il s'agit de commettre des crimes de guerre. Son

hypermasculinité violente est ainsi mise en contraste avec la bienveillance et la désobéissance lucide, informée et rationnelle de Miller. C'est donc grâce au personnage de Briggs que la masculinité hégémonique de Miller s'érigera comme le modèle à suivre en termes de masculinité militarisée.

3.1.3 Masculinités irakiennes

Contrairement à la plupart des films sur la guerre en Irak, les masculinités irakiennes occupent dans *Green Zone* des rôles diversifiés et relativement complexes. Il est donc possible de discerner différents types de masculinités irakiennes qui ne représentent pas uniquement les masculinités ennemies, déviantes et perverses, comme c'est le cas dans plusieurs récits de guerre quant aux personnages « autres » et/ou racisés. L'Irak y est plutôt présenté d'une manière ambiguë : le pays est d'un côté dépeint comme chaotique, irrationnel, explosif et divisé, mais, alors que certains personnages irakiens incarneront la naïveté, l'irrationalité et la faiblesse, d'autres seront plutôt dépeints comme rationnels et calculateurs, à la manière de la masculinité hégémonique.

C'est d'abord à travers la représentation du pays que dresse Martin Brown que se construit la vision du film sur l'Irak comme étant féminisé. En effet, en décrivant l'Irak comme chaotique et comme un « baril de poudre de divisions ethniques » (*A powder keg of ethnic divisions*), Brown s'inscrit dans la description normalement réservée aux lieux « ennemis » dans les narrations sur la guerre en des termes traditionnellement réservés au féminin, comme chaotique, irrationnel, sale, etc. (voir Chapitre I). La solution proposée par Brown consiste à mettre des généraux de l'ancienne armée de Saddam Hussein au pouvoir, puisqu'ils sont « les seuls à pouvoir tenir cet endroit en place » (*they are the only ones who can hold this place together*). Ainsi, ce discours semble justifier le recours à une junte militaire comme étant la seule solution pour « contenir » un pays aussi indiscipliné, chaotique et irrationnel que l'Irak. Considérant que la masculinité hégémonique dont il se fait en partie l'incarnation repose justement sur la rationalité et la lucidité, il semble que cette

vision présente le pays comme inférieur et nécessitant des valeurs comme la force, le contrôle et la discipline des militaires pour dompter son caractère désordonné.

Le personnage de Freddy incarne cette vision féminisée et irrationnelle de l'Irak. Si sa masculinité ne porte par les traits de la perversion et de la brutalité souvent associées aux « autres » racisés, il n'en demeure pas moins qu'il sera féminisé par rapport à la masculinité hégémonique. D'abord, le fait qu'il soit amputé de guerre et unijambiste contribue *de facto* à le féminiser. Car si le fait d'avoir lui aussi fait la guerre dans le passé lui permet de s'associer au front masculin des combats, contrairement à la masculinité perverse de Poundstone, le fait d'en être ressorti estropié le place néanmoins comme inférieur à la masculinité hégémonique. Il est effet possible de dresser un parallèle avec la castration symbolique que représente cette amputation ce qui permet de le concevoir comme émasculé, ne représentant donc pas un danger pour les Américains. C'est pourquoi il deviendra leur allié et appuiera Miller dans sa quête jusqu'aux dernières scènes du film. Or, il suivra Miller et lui servira d'interprète tout au long du film tout en lui fournissant les informations nécessaires pour réaliser sa quête, mais ce dernier ne lui fournira pratiquement aucune explication sur la teneur de celle-ci.

En effet, alors que Freddy ne comprend pas l'intention de Miller de s'allier avec ceux qui sont responsables de son émasculatation et demande des explications, Miller lui demande simplement d'obéir à ses directives et lui fournira comme seule réponse à ses questions qu'il essaie de sauver des vies et que certaines personnes pensent qu'Al-Rawi peut stopper une insurrection (« *We are just trying to save lives Freddy.* » « *There are some people who think he can stop an insurgency.* »). Ici, Miller lui demande l'obéissance que lui-même enfreint pour arriver à découvrir la vérité et justifie ses actions par son rôle de protecteur et les intentions bienveillantes qui se cachent derrière. Freddy devrait donc lui faire confiance aveuglément et céder une partie de son autonomie en échange de la protection fournie, à lui et au pays entier. C'est d'ailleurs Miller qui le sauvera de la masculinité déviante de Briggs

lorsque celui-ci tentera de l'enlever avec Hamza et les autres prisonniers irakiens lors de la scène décrite plus haut. Il semble donc que Freddy incarne ici la position de protégé par rapport à la masculinité hégémonique de Miller qui s'érige en protecteur aux intentions bienveillantes.

La dynamique entre les deux personnages se complique lors de la poursuite finale qui se soldera par l'assassinat du général Al-Rawi par Freddy, faisant ainsi échouer le plan politique de Brown et de Miller. La réplique qu'il dit à ce moment semble renverser la dynamique de pouvoir établie entre les deux personnages et, plus largement, le message que veut envoyer le film entier : « *It is not for you to decide what happens here* » (Ce n'est pas à vous de décider ce qu'il se passe ici). Par cette réplique, Freddy envoie un message à la masculinité hégémonique et à ses prétentions de protection qui semble vouloir affirmer l'autonomie du pays et l'indépendance des Irakiens, lui redonnant accès à une masculinité plus dominante.

Or, en inscrivant cette scène au sein de la narration entière, le geste de Freddy prend un autre sens que la seule libération du peuple irakien. Le fait de tuer Al-Rawi est en effet motivé chez Freddy non seulement par un désir d'indépendance de son peuple, mais également par des émotions telles que la vengeance, réinscrivant son geste dans la féminité irrationnelle et incapable de comprendre les enjeux et les calculs coûts-bénéfices de Miller et de Brown. Puisque la narration semble également sous-entendre qu'une guerre civile est imminente vu le caractère chaotique et divisé du pays, Freddy (et les Irakiens plus largement) se rend donc responsable de la suite des événements, dédouanant ainsi la masculinité hégémonique blanche et américaine du borbier irakien. Ainsi, si le film veut dénoncer la guerre en Irak, la politique de débaassification qui y fut appliquée et surtout les raisons ayant justifié l'invasion américaine, la suite des événements, soit l'embourbement dans une longue guerre civile, sera attribuée non seulement aux mauvais calculs politiques de la masculinité déviante des bureaucrates, mais aussi à l'irrationalité et l'émotivité des Irakiens eux-mêmes.

Le personnage de Seyyed Hamza, pour sa part, remplit essentiellement le rôle de victime de la masculinité déviante et de l'hypermasculinité américaine. En effet, arrêté par Miller et son équipe, il sera ensuite interrogé et torturé par Briggs et mourra des suites de mauvais traitements dans une prison américaine. Suite à son arrestation, visiblement apeuré, il suppliera Miller de protéger sa famille. Ainsi, le personnage d'Hamza est féminisé par son statut de victime, mais également par son incapacité à remplir un rôle de protecteur qu'il demande à Miller d'assurer à sa place. De plus, le statut de victime de la masculinité perverse, brutale et déviante est un rôle traditionnellement attribué aux femmes dans les récits de guerre et en particulier dans les récits sur la guerre en Irak au sein desquelles les femmes arabes servent de figures lointaines et silencieuses de l'oppression des masculinités déviantes, comme mentionné au chapitre I. Or, si la masculinité perverse prend ici un visage blanc et américain, il n'en demeure pas moins que les hommes arabes sont féminisés lorsque présentés essentiellement comme des victimes impuissantes de cette masculinité déviante, incapables de remplir le rôle de protecteurs et nécessitant l'aide de la masculinité hégémonique pour protéger leur population.

Cependant, le personnage du général Al-Rawi fournit un contre-exemple à cette féminisation de l'Irak. Il semble en effet revêtir plusieurs caractéristiques attribuées à la masculinité hégémonique dans le film : il fait preuve de lucidité et de rationalité qu'il met en scène par des calculs politiques et stratégiques semblables à ceux effectués par Brown. C'est également celui-ci qui éclairera Miller sur les réelles intentions de Washington et sur la vérité concernant les motifs ayant justifié l'intervention en Irak. Ainsi, il semble remplir, comme Brown, le rôle de transmission paternelle des valeurs masculines de rationalité et de lucidité. Lors de la scène de son assassinat, alors que Miller le tiendra en joue en lui intimant de venir avec lui, il lui dira : « *Are you sure this is what they want back in Washington ?* » (Tu es sûr que c'est ce qu'ils veulent là-bas à Washington ?) Cette question semble plus viser à remettre en question la lucidité et les certitudes de Miller qu'à réellement soulever

une interrogation. Ainsi, comme Brown avant lui, il mettra à l'épreuve la capacité de Miller à concevoir une vérité dérangeante, soit à questionner le pouvoir fourbe des bureaucrates et faire preuve de rationalité sur la situation en Irak. C'est peut-être ce dernier élément qui permet à Miller d'accepter de se rendre à l'évidence à propos de la malhonnêteté des institutions qui l'emploient et de pouvoir écrire son rapport final sur la situation.

De plus, le général Al-Rawi est humanisé tout au long de film, de façon à ce que les spectateurs puissent s'identifier à lui. À un moment dans le film, lorsque Miller questionne Brown sur les intentions d'Al-Rawi, ce dernier répond : « *What would you be talking about if your country had just been invaded ?* » (De quoi parlerais-tu si ton pays venait juste de se faire envahir ?) Cette question vise à susciter de l'empathie envers le général et de la compréhension pour son intention de déclencher une insurrection si on ne lui offre pas une position de pouvoir. De plus, lors de la réunion politique au cours de laquelle Brown défie Poundstone, il justifiera sa stratégie de faire alliance avec les généraux baasistes comme Al-Rawi en disant qu'ils n'ont pas tous suivi Saddam (« *They didn't all follow Saddam* »). Ainsi, à travers le personnage d'Al-Rawi, la narration tente d'humaniser l'Irak et de légitimer la résistance armée qui a suivi l'invasion américaine.

Ainsi, le général Al-Rawi présente des traits de la masculinité hégémonique. Par contre, il sera manipulé par Poundstone et s'avèrera incapable de protéger ses alliés. En outre, il devra fuir, autant devant Miller que devant Briggs, avant de se faire enlever la vie par Freddy. Il sera donc en position de défaite, culminant par sa mort entre les mains d'un personnage féminisé par la narration. Le personnage d'Al-Rawi incarne donc certains aspects de la masculinité hégémonique, mais perdra sur presque tous les fronts, contrairement à Brown et Miller. En effet, si ces derniers n'arriveront pas au final à faire prévaloir leur vision politique pour l'avenir de l'Irak, le fait de dévoiler la vérité permettra en quelque sorte de remporter la victoire sur la malhonnêteté des bureaucrates, désormais exposée au grand jour.

3.2 Rôles féminins : entre incompétence et absence

Green Zone, comme beaucoup d'histoires de guerre tel qu'exposé au premier chapitre, met en scène presque exclusivement des personnages masculins. L'absence des femmes du récit est importante à noter puisqu'elle sert une fonction précise, soit celle de définir les termes de la narration comme une lutte entre différentes masculinités, rendue intelligible par l'exclusion des femmes sur laquelle elle repose.

Le personnage de la journaliste Lawrie Dayne prend donc une dimension importante dans le récit comme unique protagoniste féminin. Ce personnage n'est pas sans rappeler l'histoire de Judith Miller, journaliste au *New York Times* de 2002 à 2005 et signataire de plusieurs articles alléguant la présence d'armes de destruction massive en Irak, informations qui se révéleront fausses, mais qui seront néanmoins citées par plusieurs hauts dirigeants de la Maison Blanche dans le but de justifier l'entrée en guerre. Suite à plusieurs controverses, elle finira par quitter son poste, mais ne s'excusera jamais publiquement ni ne fera montre de regrets quant à la désinformation dont elle aura fait preuve. Le rôle de Dayne semble donc fortement inspiré de cette femme. Or, elle sera dépeinte de manière très différente quant à sa responsabilité face aux fausses informations et sa réaction lorsque Miller la confrontera à ce propos dans le film. Ainsi, alors que Judith Miller est caractérisée par ses opinions politiques ouvertement conservatrices et son idéologie affirmée, Dayne sera plutôt présentée comme naïve, incompétente et irresponsable. Elle sera donc dépeinte comme passive, sans opinions politiques ouvertement définies et victime de manipulation plutôt que comme responsable de ses actions.

Son rôle servira principalement à marquer l'opposition d'avec la masculinité hégémonique : c'est elle qui incarne la naïveté si centrale dans la définition de la masculinité de Brown et de Miller. En effet, contrairement à la lucidité de la masculinité hégémonique, Dayne fait preuve de naïveté dans son travail, se faisant manipuler sans s'en rendre compte. C'est elle qui déclenche sans le vouloir la désinformation quant aux armes de destruction massive en Irak en écrivant un article

d'une source qui s'avérerait finalement mensongère. Elle aura été naïve, en somme, de croire le récit qu'on lui avait donné sur le sujet sans en vérifier la véracité et fut dupée par la masculinité perverse de Poundstone. Cette incompetence à faire son travail adéquatement semble concorder avec l'image normalement véhiculée dans les narrations dépeignant les femmes en position d'actrices internationales comme incapables de remplir de telles fonctions (voir chapitre I). C'est finalement Miller qui, après l'avoir sermonnée sur sa naïveté (« *So when do you check your sources ?* » lui dit-il), lui fournit la vérité dans un rapport envoyé directement à tous les médias, mettant ainsi en lumière l'échec de Dayne à remplir efficacement son rôle de journaliste auprès de ses collègues. Elle servira donc à mettre en valeur la lucidité, le professionnalisme et la compétence de Miller en lui servant d'opposée dichotomique quant à ces trois qualités. De plus, le personnage de Dayne n'est montré qu'à l'intérieur de la zone verte de Bagdad, l'associant ainsi au front domestique, vu comme déconnecté des réalités du front et féminisé, expliquant en partie sa naïveté et son incompetence.

Les femmes irakiennes seront également absentes à l'exception de la scène où la compagnie de Miller fera irruption dans la maison d'Hamza. Cette maison, représentant littéralement le front domestique irakien, sera peuplée de femmes et d'enfants criant et pleurant face à l'invasion américaine du domicile. Les femmes irakiennes font ici figure d'épouses éplorées (voire hystériques) symbolisant le front domestique envahi par les Américains. Elles occupent donc le rôle de mère-épouse pleureuse normalement réservé aux femmes américaines dans les récits sur la guerre en Irak, symbolisant les drames engendrés par les conflits. D'une part, cette scène permet en quelque sorte d'humaniser le peuple irakien en renversant les frontières narratives séparant normalement le « nous » des « autres » dans la plupart des histoires de guerre. Puisque la narration attribue le camp ennemi à la masculinité déviante américaine et non au peuple irakien, les Irakiennes servent donc à marquer

la diabolisation de celle-ci en se posant comme victimes des tragédies de cette guerre, injustement déclenchée par de fourbes bureaucrates.

Cependant, cette scène semble aussi illustrer l'effacement du côté irakien des frontières entre front domestique et champ de bataille puisque cette réunion politique (et incidemment les combats qui s'ensuivirent) a lieu à l'intérieur de l'espace domestique qui n'est pas écarté du front comme c'est le cas pour la zone verte du côté américain. Les femmes irakiennes symbolisent donc l'échec des hommes irakiens à les protéger adéquatement puisque ce sont les soldats américains qui le feront, s'assurant qu'elles ne quittent pas la pièce où elles se sont réfugiées pour ne pas voir le cadavre qui gît à l'étage du dessous, alors que les hommes irakiens se seront enfuis. Cette scène semble donc illustrer autant la lâcheté des hommes irakiens et leur incapacité à protéger « leurs » femmes, que le statut d'épouses éplorées de celles-ci.

Plus loin dans le film, on offrira à Hamza la protection de sa famille ainsi que de l'argent en échange de son silence. Ainsi, les femmes irakiennes constituent l'objet dont la masculinité hégémonique négocie la protection auprès des hommes irakiens féminisés (car subissant la torture de l'(hyper)masculinité perverse américaine). Elles semblent donc jouer le rôle de mères-épouses éplorées, de « belles âmes » que les hommes irakiens échouent à protéger ainsi que d'objet de tractation dans les calculs coûts-bénéfices de la masculinité hégémonique.

3.3 Conclusion

En résumé, le film *Green Zone* vise à critiquer et à (re)mettre sur la sellette les mensonges politiques ayant justifié l'intervention américaine en Irak. Il s'agit donc d'un film très critique de cette guerre en particulier, mais la critique se limite aux fausses raisons d'aller en guerre et à la politique désastreuse de débaassification, ne constituant pas une dénonciation de la militarisation ou de la guerre en général. Ainsi, la charge critique se limite exclusivement au contexte irakien et aux décisions politiques l'entourant et ne touche pas les conséquences entraînées par la guerre sur

les soldats et les civils qui en sont victimes. De plus, loin de dénoncer la masculinité militarisée, le film soutient une forme de masculinité hégémonique qui serait associée à la rationalité et à la *realpolitik* et dénonce la masculinité féminisée, déviante et fourbe des bureaucrates au pouvoir aux États-Unis. Les femmes y sont soit absentes, soit incompetentes et naïves. Ces différentes représentations permettent de renforcer la domination du masculin sur le féminin et de valoriser une forme de masculinité hégémonique, reconduisant donc les structures de pouvoir et les hiérarchies genrées sur lesquelles reposent la militarisation et les guerres. Ainsi, la charge critique est pour le moins limitée, voire complètement absente lorsqu'il s'agit de déconstruire les rapports de domination au niveau des genres. Cependant, au niveau de la « race », le film offre des représentations diversifiées et complexes des masculinités irakiennes; fait rare dans les récits et les narrations entourant la guerre en Irak. Il permet donc de présenter les Irakiens non pas comme des ennemis, mais comme des victimes de la masculinité déviante de certains Américains et réagissant légitimement à l'invasion de leur pays. Cette posture relativement hors-norme permet d'humaniser le peuple irakien et d'en diversifier les représentations. Par contre, ce dernier demeure inférieur à la masculinité hégémonique blanche américaine, limitant ainsi la critique avancée par le film et les masculinités racisées américaines y sont absentes.

CHAPITRE IV

HOME OF THE BRAVE: FANTASME D'INCLUSION ET CRITIQUE DE LA SOCIÉTÉ CIVILE

Le film *Home of the Brave* raconte l'histoire de quatre vétérans qui tentent de se réadapter à la vie civile à leur retour d'Irak. Tous confrontés à des difficultés de réintégration et à des troubles psychologiques, Tommy Yates (Brian Presley), Jamal Aiken (50 cent), Will Marsh (Samuel L. Jackson) et Vanessa Price (Jessica Biel) tenteront tant bien que mal de faire face à l'incompréhension de leurs proches et de la société civile face à ce qu'ils (et elle) ont vécu. La narration soulève à quelques reprises la question du bien-fondé de la présence américaine en Irak, sans toutefois y apporter de réponse définitive. Elle met également en lumière les graves troubles psychologiques et difficultés d'adaptation auxquels sont confrontés les soldats à leur retour du front. Cependant, la charge critique du film semble se concentrer surtout à l'encontre du front domestique qui n'a su réintégrer ses soldats et les comprendre qu'à l'encontre du conflit lui-même. Autrement dit, le message qui semble ressortir du film dénonce plus l'incapacité de la société civile à soutenir et réintégrer les vétérans d'Irak que le conflit en soi.

De plus, le film semble vouloir exposer la diversité des militaires américains en faisant revivre le « fantasme d'inclusion » très présent dans les films de guerre américains depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale (Tasker, 2011). Ce mythe,

qui soutient que tous les groupes sociaux sont bien intégrés au sein de l'armée américaine qui accepte et inclut les différences sociales, est au cœur de la narration de plusieurs films de guerre. *Home of the Brave* ne fait pas exception et les quatre vétérans qui en sont les protagonistes principaux sont de « races », âges, genres et classes sociales différentes. Cette image inclusive semble vouloir soutenir que tous et toutes sont maintenant acceptés et inclus sans distinction ni discrimination au sein de l'armée américaine. Or, le film reconduit plusieurs stéréotypes de genres et de « races » qui contredisent cette illusion d'inclusion, reproduisant ainsi la hiérarchie entre une masculinité hégémonique et héroïque blanche et des masculinités racisées (ainsi qu'une féminité en uniforme) dévalorisées. En effet, le personnage de Tommy arrive à contrôler ses émotions de rage, accepte la solidarité masculine des anciens vétérans et décide de se ré-enrôler à la fin du film par solidarité envers ses « frères » soldats et par dégoût face à la masculinité civile. Les autres personnages racisés et féminin, cependant, ne dénouent pas leurs problèmes d'adaptation de façon aussi héroïque.

Ainsi, il sera soutenu que Tommy représente une masculinité hégémonique par rapport à ses camarades masculins racisés et sa compatriote féminine, mais également par rapport à la masculinité civile déviante. En effet, le front domestique dans *Home of the Brave* est féminisé, comme il fut exposé au chapitre précédent quant au film *Green Zone*. Par contre, la masculinité civile y est aussi présente et dépeinte comme elle-même déviante par rapport à la masculinité militarisée, car intransigeante, hypermasculine, perverse et insensible au vécu des soldats. La masculinité hégémonique, au contraire, est présentée comme hybride, soit intégrant certaines qualités traditionnellement qualifiées de « féminines » comme la sensibilité, l'interdépendance entre soldats et la bienveillance. Cette hybridité ne remet pas en question les inégalités genrées et racisées mais contribue plutôt à réaffirmer le pouvoir de la masculinité militaire.

4.1 Masculinités et rôles masculins : héroïsme, « races » et stress post-traumatique

4.1.1 Masculinité hégémonique : le héros blanc et la déviance de la masculinité civile

Le rôle de Tommy s'impose dès les premières scènes du film comme le héros incarnant la masculinité hégémonique qui sera valorisée et servira de modèle à suivre. Cette masculinité est construite en opposition d'avec les trois autres personnages principaux, c'est-à-dire face aux masculinités racisées du Lt-Col Marsh et de Jamal ainsi qu'à la féminité en uniforme de Vanessa Price. Mais le caractère hégémonique de la masculinité militaire de Tommy est aussi construit en opposition d'avec la masculinité civile représentée par la police, son père et son ancien patron. Ces différentes masculinités seront présentées soit comme déviantes, car incompréhensives, insensibles et déconnectées des réalités du front, ou comme incapable de gérer leurs émotions et le traumatisme engendré par la guerre ainsi que d'accepter la fraternité des anciens militaires, porteur de la « vraie » masculinité nécessaire au rétablissement psychologique des soldats. Au contraire, la masculinité hégémonique de Tommy est construite comme héroïque, bienveillante, protectrice, en contrôle de ses émotions, sensible, loyale, sage, inclusive, etc. Ainsi, les caractéristiques de cette masculinité hégémonique incluent des notions traditionnellement associées au masculin, telles que le courage, la bravoure, le sang-froid, etc., mais également des traits de caractère normalement associé au féminin, telles que la sensibilité, la loyauté, l'interdépendance, etc. Cette forme de masculinité n'est pas sans rappeler ce que Steve Niva soulevait quant à la « nouvelle » masculinité mise en scène durant la guerre du Golfe : la masculinité militaire était vue comme forte et agressive, mais aussi tendre et compatissante (Niva, 1998, p. 111). Selon ces travaux, cette forme hybride de masculinité fut rendue possible durant la guerre du Golfe en la comparant à l'hyperm masculinité déviante de l'ennemi, mais ne remet pas en question les rapports de pouvoir entre les genres: « *In sum, this new combination of manful aggressiveness and sensitivity may have less to do with*

redefining masculinity than with realigning the general association of maleness with power » (Niva, 1998, p. 122). *Home of the Brave* semble en quelque sorte mettre en scène cette même hybridité d'une masculinité qui conjugue des valeurs masculines et féminines, mais, comme le concluait Niva, cette conjugaison ne remet pas en question la supériorité de la masculinité militaire blanche sur les autres formes de masculinité et sur les féminités autant civiles que militaires, comme il sera exposé plus bas.

Dès le début du film, Tommy sera dépeint comme un meneur, sage et juste. Lorsque son ami Jordan (Chad Michael Murray) se plaint d'avoir à intégrer un soldat irakien dans leur tank, Tommy lui répond qu'il devrait l'accepter et le laisser tranquille puisque les soldats irakiens doivent avoir l'opportunité d'apprendre [de l'expertise américaine], c'est pourquoi ils doivent être acceptés dans l'équipe. Par cette réplique, la masculinité de Tommy se dessine comme inclusive et bienveillante, guidant les autres masculinités vers ces qualités. Il se place donc dès le début comme supérieur à la masculinité fermée aux autres, voire raciste, de Jordan mais également supérieur à la masculinité irakienne, qui sera infantilisée par cette réplique comme incompetente et « devant apprendre » des Américains. Lors de la scène de combats suivant l'embuscade du convoi, Tommy sera également dépeint comme le meneur, guidant ses amis, rassurant Jamal après qu'il a tiré sur une femme par erreur, s'assurant que sa blessure n'est pas majeure, décidant de poursuivre les assaillants irakiens malgré l'absence de renfort, décidant de suivre son ami malgré sa blessure, etc. Ainsi, la masculinité de Tommy se dessine par des qualités de meneur, marquées par l'héroïsme, le sang-froid, la protection et la bravoure. Jordan et Tommy prendront les devants dans cette scène alors que Jamal sera blessé et que le soldat irakien sera tué dans les premières secondes. On verra également un soldat américain (blanc) sauver un enfant irakien pris au milieu des tirs, érigeant la masculinité blanche comme protectrice. Cette scène place donc la masculinité blanche comme plus professionnelle, plus efficace et supérieure aux masculinités racisées, que ce soit celle de Jamal ou la masculinité féminisée du soldat irakien.

Durant cette scène, la superposition des images des autres camions du convoi servira également à marquer le caractère hégémonique de la masculinité de Tommy. En effet, les images de Vanessa Price la montrant comme désarmée, apeurée, obéissant aux ordres de son collègue masculin et peu en contrôle de la situation serviront à marquer la supériorité de cette masculinité. De plus, le Lt-Col Marsh sera également dépeint sous les traits du sang-froid, du contrôle et de la protection (il sauvera Price). Cependant, le reste de la narration contribuera à la dépeindre comme impassible et insensible, ne ressentant aucune autre émotion que la colère, comme il sera décrit plus bas. C'est d'ailleurs ce que laisse présumer la réplique qu'il dira à son chauffeur apeuré : « *You're gonna puke?* » (Tu vas vomir?) sur un ton plutôt brusque, de même que son attitude à l'égard de Price, efficace, mais insensible. Ainsi, la sensibilité de Tommy, sa bienveillance à l'égard des autres soldats et les pleurs qu'il versera suite à la mort de son ami seront contrastés d'avec la froideur du Lt-Col Marsh dans cette scène.

À son retour d'Irak, Tommy ressentira des émotions de colère et de rage et des comportements déviants comme le recours à l'alcool et la rage au volant, par exemple. Ces émotions de colère seront exprimées par les quatre protagonistes principaux pour illustrer les troubles psychologiques dont ils souffrent à leur retour du front. Cependant, les quatre personnages vivront et géreront ces émotions différemment. Les troubles de Tommy sont illustrés surtout lors d'une scène où il prend sa voiture en buvant de l'alcool la nuit. Lorsqu'il se fait couper le chemin par une autre voiture, il se met à la pourchasser, visiblement très en colère. Arrivée au feu rouge, il s'aperçoit alors que le conducteur est en fait une conductrice, apeurée par la situation. Il se calme alors aussitôt et regrette son geste. Il reprend donc très vite le contrôle de ses émotions et réalise la déviance de son geste lorsqu'il constate qu'il a fait peur à une femme. Comme il sera détaillé plus bas, les autres soldats masculins ne contrôleront pas leurs émotions de rage de la même manière et n'arrêteront pas leurs gestes lorsque ce sera des femmes ou des enfants qui en seront la cible,

contrairement à Tommy. Ainsi, sa masculinité est dépeinte comme souffrant des suites de la guerre, mais, contrairement à ses collègues racisés, il arrivera à surmonter ces symptômes et à contrôler ses émotions.

Il ira plus tard chercher de l'aide et du soutien psychologique auprès d'un centre pour les vétérans. Alors que Jamal ne saura se contrôler et accepter l'aide de la fraternité militaire et que Marsh n'arrivera pas à surmonter sa honte et à aller chercher de l'aide auprès du centre, Tommy sera non seulement loyal envers la camaraderie masculine des militaires en faisant confiance à leur compréhension de son vécu, mais tentera également de guider moralement les deux autres vétérans à accepter cette fraternité militaire, sans succès. Ainsi, lorsque Marsh se présente à l'établissement et croise Tommy, ce dernier tentera de le rassurer sur le bien-fondé de ce soutien et des personnes fréquentant le centre. Malgré l'âge et le statut social supérieurs de Marsh, Tommy sera tout de même dépeint comme l'homme sage et en paix, donnant des conseils et orientant les autres soldats. De la même façon, il tentera de raisonner son ami Jamal et de l'aider à surmonter sa colère au sein du groupe de thérapie, sans succès. Il tentera ensuite de l'aider lors de la prise d'otage, mais ne pourra le sauver des tirs de la police.

La masculinité hégémonique de Tommy se construit donc en opposition d'avec les autres masculinités militaires racisées. Par contre, la masculinité hégémonique militaire se construit également en opposition d'avec la masculinité déviante des hommes civils. En effet, alors que les vétérans blancs et les commandants supérieurs mis en scène lors des scènes en Irak au début du film sont dépeints comme protecteurs, bienveillants et paternels à l'égard des autres soldats et vétérans, la masculinité civile sera dépeinte comme intransigeante, incompréhensive, insensible et déconnectée des réalités du front. C'est d'abord à travers le personnage du père de Tommy que cette masculinité civile sera dépeinte. Ce dernier fait preuve d'une forme d'hypermasculinité déviante reposant sur la négation des émotions, l'intransigeance, l'insensibilité et l'incompréhension. Lorsque Tommy tentera de partager avec lui son

intention d'aller parler à quelqu'un des troubles qu'il vit suite à son expérience en Irak, ce dernier lui répondra qu'il parle comme sa mère et qu'il devrait attendre après l'examen d'entrée dans la police sinon ils croiront qu'il est une « mauviette » (« *a pussy* »). L'utilisation de ce terme très genré visant à décrire quelqu'un ou quelque chose de faible et manquant de courage de même que le reste de la réplique tente de féminiser Tommy pour vouloir aller chercher de l'aide. Ce dernier, insulté, se défendra d'être une « mauviette ». Son père le pousse aussi constamment à entrer dans les forces de police, même si Tommy ne se sent pas prêt. L'hypermasculinité déviante du père, insensible et ne comprenant pas les réalités du front, sera mise en contraste d'avec la masculinité militaire qui comprend et respecte les difficultés de Tommy. Ces liens masculins militaires forts, mais compréhensifs serviront en quelque sorte à remplir le lien père-fils déficient dans la famille civile. Ainsi, la relation père-fils se joue ici symboliquement entre les militaires (blancs) plus âgés et Tommy plutôt qu'entre Tommy et son propre père puisque la masculinité civile est vue comme étrangère aux réalités du front.

L'ancien patron de Tommy illustre également cette masculinité civile déviante. Lorsque ce dernier va le rencontrer pour tenter de ravoir son ancien travail, ce dernier se montre tout aussi insensible et incompréhensif face au vécu militaire. Non seulement refuse-t-il de lui redonner son travail, mais il fait aussi preuve d'une curiosité perverse et malsaine face aux actes de violence commis au front par Tommy, demandant sur un ton enthousiaste et léger si ce dernier a tué des gens. Il finira par lui offrir le 10% de rabais qui s'applique à tous les militaires et ex-militaires. L'ex-patron se montre donc déconnecté des réalités du front et des difficultés psychologiques y étant reliées, insensible, d'une curiosité perverse et refusant d'aider le vétéran.

Finalement, la police sert également à marquer la différence entre la masculinité militaire et la masculinité civile. Lors de la prise d'otage de Jamal, Tommy parvient à calmer ce dernier et à le convaincre de baisser son arme et de se rendre. Or, les

policiers perdront leur sang-froid lorsque Jamal se relèvera et l'abattront. Cette scène semble démontrer que les policiers ne comprennent pas les vétérans et n'arrivent pas à les aider ni à contrôler la situation avec sang-froid et héroïsme, contrairement à la masculinité militaire hégémonique. Suite à cet épisode, Tommy abandonnera son examen d'entrée en plein milieu de la séance et décidera plutôt de se ré-enrôler dans l'armée, soutenant qu'il n'appartient pas à la société civile. Dans la lettre expliquant son ré-enrôlement en Irak à ses parents, Tommy justifie sa décision par son désir de ne pas abandonner les soldats au front et d'être là pour eux. Il écrit aussi que ces derniers ont besoin de lui, tout comme il a besoin d'eux. Ainsi, la camaraderie masculine militaire est dépeinte comme un lien d'interdépendance, exprimant le devoir de protéger les autres soldats et de se sacrifier pour leur bien-être. La masculinité hégémonique de Tommy est donc présentée en des termes combinant certaines valeurs masculines et féminines, opposée à l'hypermasculinité déviante des hommes civils et à la masculinité démonisée des soldats racisés. C'est cette hybridité qui permet à sa masculinité de s'élever au-dessus des autres alors que le féminin reste associé à la naïveté, au besoin de protection et aux relations familiales hétéropatriarcales, comme il sera détaillé plus loin.

4.1.2 Soldats américains racisés et gestion de la colère

Le film met en scène deux personnages militaires africains-américains comme protagonistes principaux. Cette visibilité des militaires racisés d'âges et de classes sociales différentes permet de représenter la diversité au sein de l'armée américaine, comme mentionné en introduction. Elle permet également de mettre en scène le fantasme d'intégration voulant que tous les groupes sociaux soient également intégrés au sein de l'armée américaine sans distinction ni discrimination. Cependant, le sort réservé par la narration aux deux protagonistes remet en question cette illusion d'intégration puisque les deux seront dépeints comme incapables de contrôler leurs symptômes de stress post-traumatique, contrairement à la masculinité hégémonique de Tommy tel que décrit à la section précédente. De plus, leur incapacité à contrôler

leur colère les associera à une représentation stéréotypée des hommes africains-américains, souvent dépeints comme déviants, brutaux, violents et hypersexuels dans l'imaginaire collectif. Historiquement, ces derniers ont en effet été représentés par une combinaison de stéréotypes affirmant « la supériorité de leurs habiletés physiques sur leurs habiletés intellectuelles, un manque de retenue et de contrôle dû à une socialisation déficiente et une prédilection pour la violence » (Collins, 2005, p. 152, traduction libre). Le film, en montrant deux hommes noirs incapables de gérer leurs émotions de rage et de colère, semble réaffirmer ces stéréotypes.

Le personnage de Jamal, d'abord, est celui du jeune homme noir de classe sociale modeste qui, bien que faisant partie du trio d'amis composés de Jordan, Tommy et lui-même, ne sera jamais tout à fait à la hauteur de la masculinité hégémonique blanche. Lors de la scène de combat au début du film, il tue accidentellement une femme irakienne innocente dans le feu de l'action. La culpabilité liée à ce meurtre le hantera pour le reste du film. S'il regrette son geste et que la scène montre bien le caractère non prémédité de cet assassinat, il n'en demeure pas moins que Jamal, contrairement à ses deux camarades blancs, ne saura contrôler son geste impulsif face au danger. Il faudra l'intervention de Tommy pour le motiver à continuer malgré cet épisode. Plus tard, lorsqu'il se blesse au dos, Tommy le tire à l'abri pour ensuite, lui-même blessé, courir aider son ami Jordan alors que Jamal reste derrière pour le couvrir. Durant ces scènes de combat, Jamal sera donc présenté comme impulsif, peu professionnel, à la remorque du *leadership* de Tommy et impuissant suite à sa blessure.

À son retour d'Irak, Jamal ne saura contrôler sa colère et sera représenté durant la quasi-totalité du film comme enragé et dangereux. D'abord, il refuse le soutien des anciens vétérans et de Tommy en les insultant, rejetant ainsi la camaraderie masculine militaire si centrale dans la définition de la masculinité hégémonique, avant de prendre son ex-copine et ses collègues en otage, car elle avait refusé de lui parler. Ainsi, alors que Tommy parvient à maîtriser sa colère et reprend tout de suite le

contrôle de ses émotions lorsqu'il se rend compte qu'il a fait peur à une femme, la masculinité agressive, impulsive et dangereuse de Jamal n'aura pas de limite et se tournera surtout contre des femmes. Si la colère dont il fait preuve est directement liée dans le film à la guerre en Irak, suggérant qu'il s'agit d'une conséquence psychologique du conflit et non d'un caractère inhérent à sa personne (tel qu'analysé dans le film *In the Valley of Elah*), l'absence de maîtrise de ses émotions et de retenue causera la mort d'une femme irakienne et ultimement sa propre mort, jouant le stéréotype traditionnel de l'homme noir américain violent et sans retenue.

Le docteur Marsh, pour sa part, représente l'homme noir d'un certain âge, père de famille de classe aisée ayant atteint un certain niveau de réussite sociale qui souffre le plus visiblement des symptômes de stress post-traumatique à son retour d'Irak. Incapable de se réadapter à sa vie familiale, il sombre dans l'alcool, a des troubles du sommeil et des accès de colère, ne ressent plus rien face aux malheurs des autres soldats, agresse son fils et pense à se suicider. Ce sera sa femme, dépeinte comme la femme noire forte et affirmative (comme il sera décrit plus loin), qui le convaincra d'aller chercher de l'aide. Si les troubles qu'il ressent sont directement liés à son expérience en Irak, comme pour les autres vétérans, et non pas à son caractère propre, son incapacité à gérer ces problèmes et à y faire face comme Tommy le place tout de même comme inférieur à la masculinité hégémonique, tout comme Jamal. Ainsi, le docteur Marsh incarne aussi les traits historiquement associés aux hommes noirs de brutalité, de manque de contrôle et d'agressivité, mais sera également féminisé par plusieurs éléments de la narration.

D'un côté, son refus de parler de ce qu'il a vécu et ses difficultés de communication avec son fils ainsi que sa carrière principale de médecin (et non de militaire) contribuent à le placer du côté de l'(hyper)masculinité civile déviante, expliquant en partie son incapacité à gérer ses émotions et l'orgueil qui l'empêche d'aller chercher de l'aide auprès de la fraternité militaire. La scène de violence à l'encontre de son fils ainsi que sa dureté à l'égard de sa femme le place plutôt du côté

du stéréotype de l'homme noir violent et dangereux, même envers sa propre famille. Ainsi, le docteur Marsh présente un mélange entre la masculinité déviante normalement attribuée aux Africains-Américains et l'hypermasculinité aussi déviante de la masculinité civile, comme celle du père de Tommy. Son incapacité à gérer ses symptômes autrement que par l'alcool et son refus d'aller consulter au centre pour les anciens combattants, malgré les encouragements sages de Tommy, le placeront également en dehors de la fraternité masculine militaire, et ce, de son propre gré.

Cependant, d'autres éléments du film contribueront à le féminiser. Contrairement à Tommy qui présente une forme de masculinité hybride, mais toujours associée au pouvoir, la féminisation de Marsh le fera paraître faible et impuissant face à ses troubles psychologiques, soumis au pouvoir de sa femme et à l'espace domestique et familial. D'abord, ses troubles de réadaptation prennent place surtout au sein de la famille et il sera souvent mis en scène dans l'espace domestique, contrairement à Tommy qui sera presque toujours montré dans l'espace public. À un moment, il n'arrivera plus à exercer son travail, perdant ainsi une caractéristique centrale de la masculinité civile et de classe aisée. Ainsi, le docteur Marsh est en quelque sorte démasculinisé au cours de la narration, malgré les tentatives de sa femme visant à lui redonner un rôle traditionnel de père de famille au sein du foyer en lui demandant de faire des réparations et autres tâches considérées masculines. De plus, lorsqu'il ira finalement consulter à la fin du film, ce sera accompagné de sa femme auprès d'une psychologue noire qui sembleront toutes deux choquées par ses confidences. Ainsi, au lieu d'aller chercher du support au sein de la fraternité masculine militaire, le dénouement des troubles de Marsh sera illustré par ses efforts d'intégration au monde féminin de la sphère civile et domestique.

4.1.3 Masculinités « autres » : Irakiens et latinos

Outre les rôles principaux et le rôle du soldat irakien féminisé qui meurt dès les premières secondes du combat analysé ci-haut, les autres masculinités racisées présentées dans le film le seront dans deux scènes principales : lors de la scène de

combat en Irak et lors du dîner de l'Action de grâce chez les Marsh. Dans cette dernière scène, le docteur Marsh, sous l'effet de l'alcool, ramène trois travailleurs latino-américains chez lui pour le dîner de l'Action de grâce. Cette courte scène illustre les enjeux de classes sociales et de « races » aux États-Unis où les migrants latino-américains ont désormais remplacé les Africains-Américains comme groupe occupant majoritairement les emplois précaires et dévalorisés. Si cette scène semble dénoncer les inégalités de « races » et de classes aux États-Unis, elle envoie également un message contradictoire en termes de rapports de pouvoir racisés. En effet, le fait que ce soit un homme noir aisé qui ramène chez lui trois hommes latinos dans un dîner intime et plutôt formel tourne la scène de solidarité en humiliation pour les trois travailleurs. Le malaise causé par leur arrivée et la passivité dont ils font preuve face à la situation (on ne les entendra d'ailleurs pas prononcer un mot), comparés à la déviance de Marsh et à la brutalité dont il fait preuve ensuite semblent créer de nouvelles dichotomies racisées, plaçant la masculinité noire comme brutale, mais supérieure, et la masculinité latino comme féminisée, et inférieure. Cette représentation a comme effet de faire porter le blâme des nouvelles inégalités sociales par la communauté africaine-américaine ayant acquis un certain statut social. La masculinité blanche s'en sort indemne, face à des tensions qui ne la regardent plus puisque c'est maintenant aux riches Noirs américains de porter le blâme et la culpabilité de ces nouvelles inégalités sociales. Non seulement cette représentation a comme effet de nier les inégalités socio-économiques encore criantes entre les Blancs et les communautés noires aux États-Unis, mais elle a aussi pour conséquence d'occulter les structures de pouvoir plaçant les hommes blancs hétérosexuels au sommet de la hiérarchie sociale.

Les hommes irakiens ennemis, pour leur part, seront représentés au début du film dans la scène de l'embuscade comme brutaux et cruels, mais également comme présentant une sexualité déviante et posant un danger pour la féminité blanche. Ce phénomène sera illustré par la scène durant laquelle Vanessa Price voit un adolescent

mettre la main dans la poche de sa veste tout en la fixant dans les yeux avant d'en sortir une sucette et de la porter à sa bouche. Il sera ensuite responsable de faire exploser la bombe causant la mort du compatriote de Price et la perte de sa main. Depuis l'époque du colonialisme européen, les représentations orientalistes entourant la masculinité arabe la dépeignent comme lascive, déviante et posant un danger particulièrement auprès des femmes blanches (Brittain, 2006). Le mythe du viol interracial des femmes blanches par les hommes arabes à la sexualité hors de contrôle imprégnait en effet les discours orientalistes au 19^e siècle et ces discours ont été ravivés depuis le 11 septembre 2001 à travers plusieurs récits médiatiques (par exemple, ceux à propos de Jessica Lynch ou entourant l'agression de Lara Logan en Égypte, voir Brittain, 2006 et Amar 2011, respectivement). Dans *Home of the Brave*, ce mythe semble ravivé par cette image de l'adolescent irakien. Le fait qu'il fixe des yeux la seule femme du convoi et mette une sucette dans sa bouche en la regardant semble symboliser la lascivité de la masculinité irakienne, dangereuse surtout pour les femmes blanches. Ce danger sera confirmé par l'explosion qui s'ensuit (pouvant être vue comme le symbole de l'orgasme masculin) alors que Price aperçoit de nouveau le garçon au moment où il enclenche la bombe avant de perdre une partie de sa main. Or, la sucette est un symbole relativement phallique normalement lié aux images sexualisées de femmes, troublant ainsi l'identité/préférences sexuelles du garçon. Le jeune âge de ce dernier contribue également à l'inscrire dans une masculinité « en devenir », donc encore relativement androgyne. Ainsi, la sexualité de la masculinité irakienne est dépeinte comme prédatrice et dangereuse, mais également déviante, perverse, voire féminisée, car indéterminée au niveau du genre et de la sexualité.

4.2 Féminités et rôles féminins : épouses militaires et femme soldate

4.2.1 Féminité en uniforme : le syndrome Jessica Lynch

Le rôle de Vanessa Price dans le film occupe une place importante non seulement au sein de la narration, mais également lorsque mis en contexte avec les autres films sur la guerre en Irak ainsi que les films de guerre américains plus généralement. En effet, parmi toutes les productions cinématographiques de fiction sur la guerre en Irak, seul *Home of the Brave* fait apparaître à l'écran une femme soldate parmi les personnages principaux. Même en tant que figurantes ou occupant des rôles secondaires, les femmes soldates sont quasiment absentes de tous les films de fiction portant sur la guerre en Irak. Or, plusieurs films des années 90 portaient spécifiquement sur la question de l'inclusion des femmes dans des positions de combat ou montraient des femmes militaires (majoritairement blanches) parmi les personnages principaux, secondaires ou figurants. De *A few Good Men* (1992) à *Courage Under Fire* (1995) en passant par l'incontournable *G.I. Jane* (1997), plusieurs productions de cette décennie se sont penchées sur le rôle et la place des femmes dans l'armée, reflétant les débats qui faisaient rage à l'époque dans la société américaine sur l'inclusion (du moins officielle) des femmes dans des positions de combat. Suivant le fantasme d'inclusion décrit plus haut, plusieurs de ces films montrent aussi un nombre important de femmes militaires comme figurantes ou occupant des rôles secondaires. Cette présence de rôles féminins parmi les militaires semble pourtant avoir disparu dans les films plus récents sur la guerre en Irak. De plus, *G.I. Jane* demeure à ce jour le dernier film mettant en scène une femme militaire comme personnage principal (Tasker, 2011). Inscrit à l'intérieur de ce contexte, le personnage de Vanessa Price revêt une importance particulière.

Le rôle de Vanessa Price n'est pas sans rappeler deux récits médiatiques de femmes soldates entourant la guerre en Irak. Le premier est celui de Jessica Lynch, exposé au premier chapitre. Comme mentionné, cette soldate américaine est devenue au début de la guerre en Irak le symbole de la belle âme à protéger, malgré son

uniforme. Son physique fut constamment souligné par les journalistes qui la décrivaient comme une personne ordinaire, simple, jolie, délicate, blonde, etc. Cette image servait à marquer Lynch, et par ricochet les autres femmes (blanches) soldates comme des « belles âmes » vulnérables, incarnant la beauté et la féminité blanches américaines. Ses collègues racisées, tel qu'évoqué au premier chapitre, n'attirèrent que très peu d'attention médiatique en comparaison. Leurs corps ne pouvaient incarner la même féminité et vulnérabilité comprise en termes de « blanchitude ».

Jessica Biel/Vanessa Price, dans *Home of the Brave*, présente plusieurs similarités avec les récits concernant Jessica Lynch. Physiquement d'abord, Biel/Price est blonde, jolie, délicate et associée au cinéma américain principalement avec les comédies romantiques dans lesquelles elle a occupé la majorité des rôles de sa carrière. Jessica Biel est donc associée dans l'imaginaire collectif du cinéma américain à cette apparence et ces rôles de « fille d'à-côté ». Cette association n'est pas sans rappeler la même manière dont Meg Ryan, dans les années 90, était largement associée aux comédies romantiques ce qui ne manqua pas de soulever des questions de la part des critiques sur sa crédibilité lorsqu'elle occupa le rôle d'une femme soldate dans *Courage Under Fire* (1996)⁵. Ainsi, le choix de l'actrice pour ce rôle entraîne certes des conséquences pour (?) la manière de percevoir son personnage. De plus, la scène de l'embuscade dans le film présente Price comme paniquée, peu en contrôle de la situation et se faisant dicter la marche à suivre par son collègue masculin. Elle est en quelque sorte présentée comme apeurée, incompétente et peu préparée pour faire face à la situation, comme si elle s'était retrouvée en situation de combat par accident. Ce discours fut également souligné dans le cas de Jessica Lynch qui fut présentée comme courageuse, mais apeurée (Brittain, 2006). Price se fait finalement « sauver » par le Lt-Col Marsh. Ainsi, les parallèles avec

⁵ Un journaliste alla même jusqu'à avancer que le film : « [...] asks both « Can a woman be a real soldier? » and « Can Meg Ryan yell "motherfucker" with conviction? » (cité dans Tasker, 2002, p. 181).

l'histoire médiatique de Jessica Lynch sont nombreux, érigeant les deux personnages comme des « belles âmes » légèrement naïves, incompetentes et ayant besoin de se faire « sauver » et protéger par leurs collègues masculins.

Le personnage de Vanessa Price n'est pas sans rappeler un autre récit médiatique de femme soldate ayant servi en Irak : Danielle Green-Byrd. Cette ancienne joueuse de basketball universitaire fut une des premières femmes soldates blessées dans cette guerre et dut être amputée de la main gauche. Elle intégra ensuite un poste au département sportif du conseil de l'éducation de Chicago à son retour d'Irak (son histoire est entre autre détaillée dans C. Enloe, 2010). Dans *Home of the Brave*, Vanessa Price se fait aussi amputer la main et est vue dans les premières scènes du film en train de jouer au basketball pour ensuite réintégrer son poste de professeure de sports dans une école secondaire à son retour d'Irak. La différence majeure entre Danielle Green-Byrd et Vanessa Price est que la première est africaine-américaine.

Ainsi, la ressemblance entre l'histoire et les caractéristiques de ces trois personnages contribue à construire le personnage de Vanessa Price comme « belle âme » à protéger, en des termes de féminité militarisée comprise comme blanche, jolie et vulnérable, même (et peut-être surtout) lorsque faisant partie des forces armées. Cette représentation genrée permet aussi d'inscrire Price comme « l'autre » parmi les vétérans. Pourtant, contrairement à plusieurs films des années 90 qui posaient explicitement la question de la place des femmes dans l'armée (surtout au sein de postes de combat) et visait à débattre de la légitimité de telles positions, *Home of the Brave* dépeint Price comme une vétérane parmi les autres, sans nécessairement tenter de justifier sa présence dans l'armée au sein de la narration. Ainsi, sa présence semble comprise comme « naturelle » ou normale au sein du convoi. Elle est aussi dépeinte comme vivant les mêmes émotions de rage et d'incompréhension de la part de la société que ses collègues masculins. La narration tente donc de l'inscrire au sein du groupe d'anciens combattants comme « une des leurs ». Cependant, le fait de l'inscrire principalement comme « belle âme » qui a besoin d'être sauvée et protégée

la place en marge de ses compatriotes. De plus, alors que le personnage de Tommy décide de se ré-enrôler, une carrière militaire ou reliée à l'armée ne sera jamais envisagée pour Price. Bien que son amputation la disqualifie *de facto* de plusieurs positions militaires, elle ne mentionnera jamais son désir de réintégrer l'armée (ou sa frustration de ne pouvoir le faire). On ne connaîtra pas les motivations l'ayant poussé à s'enrôler en premier lieu (et elles ne seront pas remises en question), mais la narration semble souligner le caractère temporaire de son enrôlement. D'autres éléments narratifs contribuent également à la positionner comme « autre » par rapport aux personnages masculins, réifiant implicitement les dichotomies genrées sur lesquelles reposent la militarisation et la logique de protection masculiniste : la maternité et l'hétérosexualité.

D'abord, le personnage de Vanessa Price est mère monoparentale d'un jeune garçon, comme Emily Sanders dans *In the Valley of Elah*. Comme exposé au premier chapitre, la maternité joue un rôle important dans les représentations de femmes occupant une position de protection. Elle permet de légitimer les actes de violence commis par ces femmes dans l'imaginaire collectif. Dans *Home of the Brave*, la maternité est centrale dans la construction du personnage de Price. Elle permet d'abord de la positionner comme « l'autre » des corps masculins, l'inscrivant dans la différence biologique d'avec les hommes et dans la « normalité » sociale des rôles sociaux féminins. En remplissant sa « destinée biologique » de femme en tant que mère, le corps de Price est donc inscrit comme différent et complémentaire aux corps masculins des autres soldats. De plus, Price est mère *célibataire*, comme dans le cas de *In the Valley of Elah*, et c'est ce célibat qui permet à Price d'occuper un poste de protectrice de la nation puisqu'il n'y a pas d'homme dans le foyer hétéropatriarcal pour assumer ce rôle.

Deuxièmement, l'hétérosexualité de Price et sa vie sentimentale sont centrales dans le film et marque son parcours de manière unique par rapport à ses compatriotes masculins. En effet, ses difficultés à réintégrer la société civile seront illustrées

principalement par son refus de se laisser séduire par les hommes et d'envisager une relation amoureuse (hétérosexuelle). Elle repoussera d'abord les avances d'un ancien amant puis celles d'un collègue avant de finalement laisser ce dernier la séduire. Cette ouverture envers les relations sexuelles/amoureuses hétérosexuelles marquera le dénouement de ses difficultés d'intégration. La réussite de sa réintégration dans la société civile sera donc marquée par son acceptation à se laisser séduire par un homme et ainsi réintégrer le cadre hétéropatriarcal de la famille.

Ces deux thèmes centraux de la maternité et de l'hétéronormativité de Price sont également utilisés pour illustrer ses symptômes de trouble de stress post-traumatique (TSPT). Comme ses collègues masculins, elle éprouvera de la colère face à l'incompréhension de la société civile à comprendre ce qu'elle a dû traverser en Irak. Mais ces émotions de colère seront exprimées dans son cas directement en lien avec l'hétérosexualité et la maternité. Une scène du film en particulier illustre cette tendance. Lors d'une visite médicale, une médecin suggère à Price de considérer l'achat d'une prothèse sportive pour son bras lui permettant d'aller pêcher avec son mari ou son petit copain. Cette dernière remarque fera exploser Price qui répondra par l'ironie en demandant s'il existe une prothèse munie d'un pieu qui lui permettrait de frapper son fils sans qu'il ne vole à l'autre bout de la pièce... Ainsi, sa colère est directement en lien avec son refus de réintégrer le ménage hétéropatriarcal, marquant ainsi, comme décrit au paragraphe précédent, ses difficultés d'intégration. De plus, le fait de répondre à la médecin en ironisant sur le thème de la maternité déviante/violente ancre encore plus profondément la colère et donc les troubles psychologiques de Price dans les thèmes de l'hétérosexualité et de la maternité. Les autres moments dans la narration où elle exprimera de la colère illustrant ses difficultés d'adaptation seront à l'encontre de son fils, auprès de qui elle élèvera légèrement le ton avec impatience, avant de tout de suite se ressaisir et lui présenter des excuses. Contrairement au docteur Marsh donc, la colère qu'elle exprime à l'encontre de son fils sera légère et vite maîtrisée. Encore une fois donc, la maternité

est centrale dans la construction du personnage de Price et servira à illustrer de l'impatience et des signes de frustration, mais sans jamais remettre en question sa capacité à assumer ce rôle (sa maternité ne sera jamais déviante au point de commettre de l'abus physique ou psychologique envers son fils, contrairement à la masculinité déviante du docteur Marsh). Ainsi, alors que l'expression d'émotions communes à ses collègues permet de l'intégrer au groupe de vétérans, sa « différence » inscrite dans la féminité de son corps et de sa position sociale est simultanément mise de l'avant, permettant ainsi de la placer comme fondamentalement « autre » face à ceux-ci.

4.2.2 L'épouse éplorée et la matriarche africaine-américaine

Outre le rôle de Price, plusieurs autres femmes apparaissent à l'écran dans des rôles secondaires. D'abord, la femme de Jordan (le meilleur ami de Tommy tombé au front) jouera le rôle de l'épouse éplorée et on ne la verra à l'écran que brièvement, lors des funérailles de son mari et lorsque Tommy lui restituera les objets personnels de Jordan. Dans ces deux scènes, elle sera vue en train de pleurer. Sarah Schivino (Christina Ricci) viendra donc remplir le rôle traditionnel décrit aux chapitres précédents de la femme pleureuse et de l'épouse éplorée. À un moment, elle demandera à Tommy sur un ton cynique si son mari était un héros. Il lui affirmera que oui et elle s'excusera d'en avoir douté. Ainsi, le cynisme et l'incompréhension de la société civile à l'égard des vétérans sont exprimés ici par la voix de l'épouse éplorée, représentant à la fois la douleur et les pertes de la guerre ainsi que le cynisme et l'incompréhension de la société civile à l'égard des soldats.

L'autre rôle d'épouse très présent dans le film est celui de Penelope Marsh (Victoria Rowell), la femme du docteur Marsh. Cette dernière, Africaine-Américaine, peut être lue à travers le prisme des représentations détaillées au chapitre I tirées des travaux de Patricia Hill Collins sur les féminités noires aux États-Unis. En effet, en tant que seul personnage féminin racisé, Mme Marsh ne peut être comprise en dehors des rapports de genre et de « races » soutenant la narration. Or, il sera soutenu que ce

personnage correspond aux représentations traditionnelles de la mère de famille blanche tout en présentant certains traits du stéréotype de la matriarche noire.

Les femmes noires ont souvent été dépeintes selon un système de représentation différent de celui des femmes blanches au sein de la famille, tel qu'exposé au chapitre I. Cependant, le rôle de Penelope Marsh se positionne autant en porte-à-faux qu'en concordance avec ces images. D'abord, son physique se rapproche des standards de beauté des femmes blanches : elle a la peau plutôt pâle, les cheveux lisses, le corps délicat. Ces standards de beauté seraient constamment mis de l'avant par les institutions dominantes dans la société américaine: « *Institutions controlled by Whites clearly show a preference for lighter-skinned Blacks, discriminating against darker ones or against any African-Americans who appear to reject White images of beauty* » (Collins, 2000, p. 90). Hollywood n'y fait pas exception. Ainsi, par son apparence physique, Marsh se rapproche des caractéristiques de la féminité blanche.

De plus, son statut social et sa place au sein de la famille correspondent également à l'image de la famille traditionnelle au sein de la société américaine :

Formed through a combination of marital and blood ties, "normal" families should consist of heterosexual, racially homogeneous couples who produce their own biological children. Such families should have a specific authority structure, namely, a father-head earning an adequate family wage, a stay-at-home wife and mother, and children (Collins, 2000, p. 45).

En tant que femme à la maison d'un mari médecin (et donc de classe sociale élevée) et mère de famille, Marsh correspond donc à l'image traditionnelle de la place des femmes (blanches) dans la famille, image à laquelle les femmes noires sont normalement peu associées dans les représentations dominantes. De plus, elle tentera de faire sentir son mari comme « masculin » en lui demandant sans cesse de réparer des choses dans la maison et en le poussant à occuper son rôle traditionnel d'homme au sein d'un ménage patriarcal, se plaçant elle-même en position de dépendance et d'infériorité en quémendant constamment son aide. Ainsi, la place de ce personnage

semble contredire les stéréotypes entourant les femmes noires américaines et contribuer à réinscrire la féminité comme inférieure au sein du mariage patriarcal.

Cependant, elle sera aussi dépeinte comme très forte, tenant tête à son mari, le confrontant à de nombreuses reprises et sera finalement celle qui le convaincra d'aller chercher de l'aide. Ainsi, Penelope Marsh est « masculinisée » par plusieurs éléments narratifs, contribuant à dépeindre son mari comme féminisé, non seulement parce qu'il ne saura contrôler ses symptômes de stress post-traumatique, contrairement à Tommy, mais parce qu'il aura besoin d'une femme dominante pour arriver à les surmonter. C'est grâce à la force de cette femme au sein de la famille qu'il arrivera à surmonter ses difficultés. Le dénouement de son parcours sera illustré par une visite chez la psychologue, une femme noire également, accompagnée de son épouse. Les deux femmes sembleront désespérées face à l'expression de ses troubles psychologiques. Ainsi, les femmes noires serviront dans cette scène à illustrer l'incompréhension de la société civile face aux vétérans, mais également la déviance et l'infériorité du docteur Marsh par rapport à la masculinité hégémonique (blanche) de Tommy.

L'image de la matriarche peut aussi être attribuée à la copine de Jamal qui refusera de lui parler et sera plus tard prise en otage avec ses collègues par ce dernier. Le fait que Jamal soit allé harceler sa copine sur le lieu de son travail (dans une chaîne de restauration rapide) contribue à placer la féminité noire de celle-ci au sein du stéréotype de la matriarche ainsi qu'au cœur des rapports de classe. Alors que Marsh représente la féminité noire aisée, la copine de Jamal représente la précarité par son emploi. Le fait de refuser de parler à Jamal car elle est en train de travailler et de lui demander de la laisser tranquille la dépeindra comme forte, indépendante (de caractère et financièrement) et affirmative, caractéristiques attribuées aux matriarches noires américaines et tenues responsables de l'échec et de la déviance de leurs communautés (Hill Collins, 2000). Lors de la prise d'otage, elle sera également dépeinte comme protégeant ses collègues blanches et gardant son sang-froid. Ainsi, la

féminité noire qu'elle incarne sera aussi en quelque sorte « masculinisée » et indirectement responsable de la mort de Jamal pour avoir été indépendante et non compréhensive face à ses difficultés de vétéran.

4.2.3 Femmes irakiennes : victimes sans visage

Les femmes irakiennes et autres femmes racisées, outre les femmes africaines-américaines décrites ci-haut, ne sont que très peu présentes dans le film et serviront, conformément aux images dominantes les concernant, de victimes silencieuses et sans visage de la masculinité déviante des hommes racisés. En effet, durant la scène de combat au début du film, Jamal tuera une femme portant le niqab (voile intégral) dans le feu de l'action. Alors que les femmes musulmanes se dévoilent généralement à l'intérieur des maisons puisque le voile n'est généralement pas porté dans la sphère privée de la famille, la seule femme irakienne présentée dans le film est tuée dans l'espace domestique, recouverte intégralement et sans prononcer un mot. Cette scène contribue à présenter les femmes irakiennes comme des figures silencieuses, mystérieuses et sans visage, victimes de la guerre et de la masculinité déviante des hommes racisés incapables de contrôler leurs émotions.

4.3 Conclusion

En conclusion, la critique véhiculée dans *Home of the Brave* semble s'adresser moins à la guerre en Irak ou la guerre en général qu'à l'insensibilité de la société civile face aux vétérans. Si Tommy exprime à plusieurs reprises dans le film son scepticisme et son ambivalence par rapport au bien-fondé de la mission, il conclura que les raisons politiques importent peu face au devoir d'aider et de soutenir les soldats américains en Irak. Ainsi, la masculinité hégémonique qu'il incarne, bien que présentant certains traits associés au féminin, demeure résolument militaire et blanche. Le mythe de l'inclusivité de l'armée américaine, qui semble soutenu par le film, est en fait contredit par les nombreuses inégalités de « races » et de genres qui

sous-tendent la narration. Plusieurs stéréotypes entourant les masculinités et les féminités africaines-américaines ainsi que ceux entourant les femmes soldats sont donc reconduits par le film qui réifie la domination de la masculinité blanche sur les autres masculinités ainsi que sur les féminités, ainsi que la supériorité du militaire sur la société civile. Il est donc à se demander si le fait de présenter les conséquences désastreuses de la guerre sur les soldats et soldates suffit à faire de *Home of the Brave* un film critique de la guerre en Irak ou si la narration ne renforce pas plutôt les rapports de pouvoir sur laquelle elle est fondée tout en refusant toute critique explicite sous prétexte de devoir soutenir les vétérans, coûte que coûte.

CONCLUSION

Les films sur la guerre en Irak furent nombreux à prendre l'affiche depuis le déclenchement du conflit. Conformément à l'opinion publique fortement divisée au sujet de la légitimité de cette guerre, ces productions cinématographiques se positionnent différemment sur l'échiquier politique en ce qui a trait à ce débat. Plusieurs en sont critiques et visent à dénoncer le conflit, à différents degrés et sur différents plans. Ainsi, les trois films à l'étude visent à dénoncer certains aspects entourant la guerre en Irak, mais aucun des trois ne semble se positionner contre la guerre ou la militarisation en général. Aucun ne peut donc être qualifié de film « antiguerre » à proprement parler. En effet, alors que *In the Valley of Elah* dénonce les effets catastrophiques de cette guerre en particulier sur l'état psychologique des soldats américains, la critique semble s'appuyer sur une image idéalisée du soldat américain « d'antan », revalorisant indirectement la masculinité militaire et les valeurs de militarisation sur lesquelles reposent les guerres. *Green Zone*, pour sa part, dénonce aussi la guerre en Irak, mais surtout les raisons fallacieuses ayant justifié son déclenchement ainsi que les décisions politiques aveuglées par l'idéologie sur lesquelles fut basé son déroulement. À travers la valorisation de qualités telles que la rationalité et les calculs coûts-bénéfices, ce film semble donc entériner la guerre comme moyen d'action politique à condition de l'utiliser pour les bonnes raisons et de la mener de la « bonne » façon au plan politique. Finalement, le film *Home of the Brave* dénonce les conséquences sociales et psychologiques de la guerre en Irak sur les soldats américains, mais semble en attribuer la responsabilité plus à la société

civile qu'à la guerre elle-même. Alors que le film semble vouloir mettre en scène la diversité au sein de l'armée américaine, faisant rejouer le fantasme d'intégration cher aux films de guerre américains, la conclusion n'échappe pas à une valorisation de la masculinité militaire blanche. Ainsi, les trois films à l'étude dénoncent certes la guerre en Irak et sonnent l'alarme face aux difficultés psychologiques que vivent les soldats américains, mais cette dénonciation a pour effet de circonscrire la critique « antiguerre » dans le temps et l'espace, la limitant à cette guerre en particulier et/ou à certains aspects de celle-ci seulement. De plus, en se concentrant sur l'expérience des soldats américains, ces productions ont aussi pour effet d'occulter les effets dévastateurs de la guerre sur les populations irakiennes ainsi que les nombreux cas d'abus commis par les soldats américains en Irak.

Les trois films analysés reproduisent en outre plusieurs rapports de pouvoir genrés et racisés à travers la valorisation d'une masculinité hégémonique reposant sur la hiérarchisation de masculinités « autres » et souvent racisées, ainsi que sur la domination et la dévalorisation du féminin. Cette masculinité hégémonique est, dans les trois films, résolument guerrière et fortement ancrée dans la logique de protection masculiniste, reconduisant la valorisation du militaire sur le civil et du masculin sur le féminin. Ainsi, tout en critiquant la guerre en Irak, ces narrations reconduisent les fondements mêmes de la militarisation à l'origine des conflits. En voulant critiquer la guerre en Irak, ces films se voient donc reconduire les mêmes structures narratives de pouvoir que les histoires de guerre traditionnelles.

Or, comme exposé en introduction, ce sont ces structures qui rendent possibles la justification des guerres et le maintien du *statu quo* au niveau de la sécurité internationale. Il pourrait donc être avancé que les films « antiguerre » en Irak étudiés ici reproduisent les mêmes rapports de domination que les récits de guerre traditionnels, mais également que la critique de la guerre y est limitée *précisément* parce que ces rapports de pouvoir entre genres et « races » ne sont pas remis en question. En effet, tant que la masculinité militaire (blanche) sera valorisée et érigée

en modèle à suivre, tant que le féminin continuera d'être perçu comme naïf, faible, irrationnel et passif, tant que les personnes racisées seront dépeintes comme féminisées ou démonisées, on peut penser que la guerre continuera d'être vue comme inévitable et légitime alors que la paix sera perçue comme utopique et inatteignable. Ainsi, à la lumière de cette recherche, il pourrait être avancé que toute critique de la guerre qui se veut effective devrait rendre compte de ces rapports de domination et tenter de les déconstruire afin de s'attaquer à la racine même de la militarisation comme mode de fonctionnement politique et social. À défaut de le faire, la critique restera circonscrite, partielle et probablement à recommencer dès que la prochaine guerre impopulaire sera déclenchée, entraînant des conséquences similaires à celles liées au conflit en Irak.

De l'importance des masculinités comme objet d'étude

Outre les conclusions générales exposées ci-haut, plusieurs autres conclusions peuvent être tirées de cette recherche, notamment au niveau théorique. Tout d'abord, l'étude des masculinités mises en scène dans les films analysés démontre le caractère central de celles-ci lorsqu'il s'agit de comprendre les dynamiques de pouvoir genrées et racisées. Or, l'étude des masculinités reste un champ contesté au sein des études féministes en Relations Internationales. Une telle attention au niveau ontologique risquerait en effet de répliquer et de renforcer la marginalisation des femmes et de leurs réalités au sein de la discipline. Le défi consiste à ne pas perdre de vue les inégalités structurelles entre les hommes et les femmes lorsqu'il s'agit d'analyser les différences entre les hommes et les différentes masculinités (Hooper, 2001). D'un autre côté, comme exposé au chapitre I, le fait d'étudier les masculinités *avec* les féminités permet de ne pas poser les femmes comme un problème à résoudre et de rendre visible le pouvoir du masculin ainsi que ses ramifications et particularités. Ce pouvoir est trop souvent tenu pour acquis et compris comme un bloc monolithique, sans être questionné comme problématique en soi. Cette recherche semble confirmer

ce deuxième argument puisque les masculinités, leurs différences et les inégalités qui existent entre elles sont centrales pour comprendre les histoires de guerre et la complexité des dynamiques de pouvoir sur lesquelles elles reposent. Le genre ne saurait être compris, donc, en dehors de la relation complexe et diversifiée entre ses différentes composantes, y compris entre les différentes masculinités.

C'est entre autres ce qui ressort de l'analyse présentée dans cette recherche. Le concept de masculinité hégémonique s'y avère particulièrement pertinent pour comprendre la militarisation et les histoires de guerre puisqu'elle permet de rendre compte du caractère complexe, mouvant et flexible de ce type de masculinité modèle. Dans les films à l'étude, les caractéristiques de la masculinité hégémonique varient d'une narration à l'autre et prennent de multiples formes, incluant parfois certains traits généralement associés au féminin. La masculinité hégémonique de Hank dans *In the Valley of Elah*, par exemple, se dresse en termes de droiture morale, de discipline et de contrôle de soi alors que celle de Miller dans *Green Zone* se construit plutôt en termes de rationalité, d'honnêteté et de lucidité. Celle de Tommy dans *Home of the Brave*, quant à elle, présente des valeurs de sensibilité, de loyauté et de sagesse. Ainsi, la masculinité hégémonique peut prendre diverses formes selon le message que soutient la narration, mais un fait central demeure : son association avec le pouvoir. Car le caractère hégémonique et dominant de cette masculinité ne se définit pas par quelques traits spécifiques, mais se construit plutôt *en relation* avec les autres personnages. Elle s'identifie par le pouvoir supérieur qu'elle détient par rapport aux autres. Cette masculinité n'existe donc pas *en soi*, soit en dehors des rapports sociaux mis en scène, mais bien *à travers* eux. Elle peut donc revêtir n'importe quels traits s'avérant utiles dans la narration pour marquer cette supériorité. Dans les histoires de guerre, cette supériorité se construit selon la logique de protection masculiniste, associant la masculinité hégémonique non seulement au pouvoir, mais à l'héroïsme et à la protection.

De plus, les masculinités, loin de représenter un groupe homogène, sont multiples et diversifiées. Certaines détiennent plus de pouvoir que d'autres et plusieurs mécanismes existent afin de dévaloriser ou disqualifier certaines masculinités par rapport à d'autres. Que ce soit en associant certains hommes aux traits dépréciés du féminin ou en les diabolisant comme pervers et déviants, une hiérarchie semble s'établir dans les narrations afin de marquer l'héroïsme et la supériorité de la masculinité hégémonique. Suivant la distribution du pouvoir dans la société américaine, ces masculinités inférieures sont très souvent racisées. Lorsque des masculinités blanches sont démonisées et présentées comme déviantes et perverses, comme dans *In the Valley of Elah* par exemple, cette déviance est expliquée par une cause extérieure alors que les masculinités racisées sont présentées comme déviantes de façon *inhérente*. D'autre part, la féminisation de certaines masculinités sert souvent à justifier la militarisation, car elle marque le besoin de protection de certaines masculinités (comme celles des Irakiens dans *In the Valley of Elah* et en partie dans *Green Zone*) ou alors la nécessité d'une masculinité non seulement hégémonique, mais militaire pour faire face aux dangers que les masculinités féminisées ne sauraient comprendre et combattre (comme c'est le cas de la masculinité bureaucratique dans *Green Zone* ou civile dans *Home of the Brave*). Bien souvent, les mécanismes de féminisation et de diabolisation sont tous les deux présents au sein de mêmes masculinités ou d'une même narration, variant encore une fois selon le message à passer et selon ce qui s'avère utile pour marquer le pouvoir de la masculinité hégémonique. Une constante encore ici demeure : la dévalorisation du féminin et la supériorité des masculinités, même dévaluées, sur les féminités.

Ainsi, l'étude des masculinités et de leurs ramifications dans les histoires de guerre permet de rendre compte des rapports de pouvoir entre les genres et les « races ». Elle s'avère donc cruciale pour comprendre et mettre en lumière la complexité et la flexibilité du genre et du pouvoir à l'intérieur des récits de guerre,

phénomènes que ne saurait exposer en totalité la seule attention portée aux rôles féminins et aux féminités.

Rôles féminins et subversion du genre

Cependant, les rôles féminins sont tout de même essentiels pour comprendre comment se construisent les rapports de pouvoir et de domination dans les histoires de guerre puisqu'on ne saurait comprendre un phénomène en ne prenant en compte que la moitié de l'équation. Les films analysés dans cette recherche ont été sélectionnés sur la base de l'inclusion dans la narration d'au moins un personnage féminin occupant une position politique d'actrice internationale. Par ce critère, le but était de découvrir si ces rôles non traditionnels revêtaient un caractère subversif qui permettait de remettre en question la position des femmes dans les histoires de guerre étudiées et donc, les dynamiques de pouvoir genrées. Il s'avère que, non seulement les rôles féminins plus traditionnels sont aussi présents dans ces trois productions et servent à marquer la supériorité des masculinités militaires en général et de la masculinité hégémonique en particulier, mais l'inclusion de rôles de femmes professionnelles ou en position de protection ne suffit pas à ébranler l'association du pouvoir militarisé avec le masculin.

À la lumière de l'analyse effectuée, il appert en effet que les rôles genrés traditionnellement contenus dans les histoires de guerre semblent difficiles à secouer. Les trois films à l'étude montrent la très grande majorité des femmes dans des rôles de mères, d'épouses ou de victimes, plaçant les femmes (surtout les femmes blanches) en position passive de « belles âmes » vulnérables à protéger ou en train de pleurer la mort d'un homme tombé au front. La critique de la guerre en Irak semble donc reposer sur les mêmes rôles genrés que les histoires de guerre traditionnelles. Plus encore, les rôles féminins servent à illustrer les conséquences désastreuses de la guerre sur lesquelles s'appuie cette critique dans les films étudiés. Elles sont donc mises à l'avant-scène lorsqu'il s'agit de démontrer la déviance des soldats de retour

d'Irak (comme la femme victime de violence conjugale dans *In the Valley of Elah* ou la copine de Jamal dans *Home of the Brave*), la tristesse engendrée par la mort de soldats (comme Joan dans *In the Valley of Elah* ou la femme de Jordan dans *Home of the Brave*) ou la perfidie des masculinités dévalorisées (comme la journaliste dans *Green Zone*). Ainsi, l'inclusion d'un seul rôle non traditionnel ne suffit pas à remettre en question tous les autres rôles féminins qui servent au contraire à l'ériger comme l'exception confirmant la règle.

De plus, les rôles en question, soit ceux d'Emily Sanders dans *In the Valley of Elah*, de Lawrie Dayne dans *Green Zone* et de Vanessa Price dans *Home of the Brave*, servent eux aussi à marquer la supériorité de la masculinité hégémonique et revêtent plusieurs des caractéristiques dépréciées associées au féminin. Le cas du rôle de Lawrie Dayne est le plus explicite quant à ce phénomène. En effet, la journaliste dans *Green Zone* occupe une place très secondaire et constitue la seule femme américaine montrée à l'écran. Si son rôle existe en lui-même et non en relation avec un homme (elle n'est pas l'épouse, la mère, la fille, etc. d'un autre personnage), ce qui lui confère une forme d'indépendance encore peu commune au sein des rôles féminins dans le cinéma américain, elle servira surtout à illustrer la naïveté si centrale dans la construction de la masculinité hégémonique. De plus, elle sera dépeinte comme incompetente dans son travail, ce qui, vu le fait qu'aucune autre femme n'est présentée dans le film, contribue à déprécier le féminin dans son ensemble et à questionner la compétence et la légitimité des femmes en position d'actrice internationale.

Les rôles de Sanders et de Price sont plus complexes puisqu'elles occupent une position de protection et revêtent donc plusieurs qualités (ou du moins un rôle) normalement associées au masculin. Or, elles restent inférieures à la masculinité hégémonique et positionnées comme intrinsèquement différentes de celle-ci, sous-entendant que leur infériorité est naturelle et indépassable. Par exemple, le fait de les dépeindre toutes deux comme des mères célibataires contribue à marquer leur

différence biologique d'avec les hommes, à les réinscrire dans une corporéité souvent associée au féminin et à justifier leur position de protectrice par leur statut de célibataire et de mère. Ainsi, alors que les protecteurs masculins sont définis principalement par leurs actions, les femmes protectrices dans ces deux films sont définies par leur corps et leur position sociale de mère, inscrites comme *biologiquement* différentes de la masculinité hégémonique. De plus, dans leur travail, elles seront toutes deux moins compétentes que la masculinité hégémonique : Vanessa Price incarnera l'image de la « belle âme » à protéger, même en uniforme, qui doit tenter de réintégrer le ménage hétéropatriarcal alors que Sanders, si elle est dépeinte à plusieurs égards comme plus compétente que ses collègues masculins au sein de la police, restera à la remorque de l'enquête dont Hank sera l'instigateur, demeurant donc inférieure à la masculinité hégémonique militaire.

Il est alors à se demander si l'ajout de femmes dans des positions de protection ne fait pas qu'ajouter un échelon à la hiérarchie déjà bien établie des masculinités militarisées, légitimant indirectement la supériorité du masculin sur le féminin. Car pour être admises dans ces positions, il demeure que ces femmes doivent revêtir les traits du masculin valorisé (tout en étant constamment considérées comme en deçà de ces normes), réifiant la supériorité de ceux-ci sur les caractéristiques associées au féminin. De plus, le rôle de protectrice demeure résolument ancré dans la logique de protection masculiniste puisque les autres femmes (et les hommes féminisés) demeurent en position de protégés. Ainsi, ajouter des rôles non traditionnels de femmes protectrices à des histoires de guerre qui ne remettent pas en cause les racines genrées et racisées de ces structures narratives ne semble par suffire à subvertir les rapports de pouvoir à la base de la militarisation et des guerres.

The Messenger et *Grace is Gone* : Déconstruire la masculinité militaire

Certains films sur la guerre en Irak n'ont pas été sélectionnés pour cette recherche parce qu'ils ne remplissaient pas les critères préalablement établis. C'est le cas par

exemple des films *The Messenger* et *Grace is Gone* dans lesquels il n'y avait pas de rôle féminin non traditionnel présent à l'écran ni de scènes se déroulant en Irak. Or, ces deux films déconstruisent ou remettent en question plusieurs aspects de la masculinité militaire et sembleraient donc peut-être plus à même d'ébranler les structures de pouvoir sur lesquelles reposent la militarisation et les guerres.

En effet, le film *The Messenger* met en scène un soldat rentré d'Irak, Will Montgomery (Ben Foster), qui se voit assigné à un poste consistant à visiter les proches de soldats morts au front pour leur annoncer leur décès. Accompagné dans son travail par un ancien alcoolique, le Capitaine Tony Stone (Woody Harrelson) qui lui apprend les rudiments de la tâche, Montgomery développera des sentiments pour la veuve d'un soldat dont il aura annoncé la mort. Peu à peu dans le film, Will remettra en question les règles strictes de distance et de froideur soutenues par Stone et témoignera de plus de compassion, d'empathie et de chaleur humaine à l'égard des proches endeuillés. De plus, alors que Stone tentera d'incarner la masculinité militaire forte, distante, disciplinée, en contrôle, rationnelle, etc. et fera la promotion de ces valeurs comme indispensables au travail d'un soldat, on apprendra qu'il n'a en fait jamais servi au front. Montgomery, pour sa part, questionnera de plus en plus cette masculinité militaire et les valeurs sur lesquelles elle repose.

En remettant en question la pertinence et la légitimité de ces valeurs rigides dans un contexte où les qualités associées au féminin semblent beaucoup plus appropriées pour la tâche à accomplir, la narration semble donc questionner et déconstruire, du moins en partie, la masculinité militaire. De plus, en faisant apparaître cette remise en question du côté d'un vétéran ayant servi au front et en présentant le tenant de la (hyper)masculinité militaire comme n'ayant jamais lui-même été au cœur des combats, le film renverse d'autant plus la légitimité de cette masculinité militaire basée sur des valeurs hypermasculines. Ainsi, alors que le personnage féminin principal reste confiné au rôle plus traditionnel d'épouse endeuillée, cette narration

semble tout de même contribuer à une subversion du genre en remettant en question les valeurs masculines militarisées.

Le film *Grace is Gone* participe également de cette déconstruction du genre masculin. La narration raconte l'histoire d'un père de famille, Stanley Philips (John Cusack), qui ne sait trop comment annoncer à ses deux filles que leur mère vient de tomber au front en Irak et décide de repousser le moment de l'annonce en les amenant dans un parc d'attractions à l'autre bout du pays. Ayant lui-même été exclu de l'armée à cause d'un problème de vision, Philips tente tout de même dans sa vie familiale et personnelle d'incarner les valeurs masculines militarisées telles que la discipline, le contrôle, la rigueur, etc. Dans sa relation avec ses filles, il découvrira peu à peu que ces valeurs ne lui sont d'aucune aide pour arriver à annoncer à celles-ci que leur mère est décédée, ni à traverser la situation à laquelle il doit faire face.

Le film déconstruit sous plusieurs aspects les structures de pouvoir sous-jacentes à la militarisation. D'abord, alors que sa femme Grace sera une femme soldate servant au front en Irak, Stanley aura été exclu de l'armée à cause d'une faiblesse physique n'ayant rien à voir avec la force musculaire. Le film semble donc d'entrée de jeu déconstruire l'idée selon laquelle les femmes ne peuvent servir dans les postes de combat vu leur infériorité physique en montrant que les hommes aussi en sont exclus sur la base de critères physiques qui ne sont pas liés à la force musculaire comme telle. Ensuite, la narration semble remettre en question la masculinité militarisée à travers la crise de Stanley qui apprendra peu à peu à être moins rigide et à développer des compétences normalement associées au féminin pour arriver à communiquer avec ses filles. Lors d'une scène en particulier, cette déconstruction se fera sur fond de discours politique faisant la promotion de qualités dites masculines pour faire face à la situation en Irak (on verra à la télévision un discours de Rumsfeld déclarant, entre autres, que la faiblesse est une provocation qui incite à l'agression). Ainsi, la masculinité militaire est mise en parallèle avec la situation familiale de Stanley qui finira par laisser tomber certaines valeurs de celle-ci pour réussir à

annoncer la nouvelle à ses filles. Le film semble donc remettre en question non seulement l'hypermasculinité militarisée, mais également les rôles traditionnels de genre et leur pertinence face aux réalités de l'époque actuelle.

Ces deux films, en remettant en question la masculinité militaire, semblent donc déconstruire les rapports de pouvoir entre les genres sur lesquels sont basées la militarisation et les guerres d'une manière peut-être plus efficace encore que les films de guerre (ou antiguerre) présentant des rôles féminins non traditionnels ou démontrant les horreurs de la guerre sur le front et les conséquences de celles-ci sur les soldats. Il est donc à se demander si la subversion des rôles genrés à la base des histoires de guerre ne se trouverait pas là où on s'y attend le moins. Ces deux narrations soulèvent également la question à savoir si la déconstruction du genre masculin et la remise en question des valeurs le sous-tendant ne seraient pas plus efficaces pour déconstruire les rapports de pouvoir et de domination que la subversion du genre féminin.

Quoiqu'il en soit, la question de savoir si les histoires qui critiquent la guerre peuvent réellement se distancier des narrations dominantes restent à voir, mais il est à espérer qu'il nous sera bientôt possible de bénéficier de cinéma critique qui soit également réfractaire à l'idée de confiner les femmes et les hommes à des rôles stéréotypés qui reproduisent des systèmes de domination.

RÉFÉRENCES

Ackerly B.A. 2008. « Feminist Methodological Reflection » In Klotz A. et Prakash D. (dir.), *Qualitative Methods in International Relations: A Pluralist Guide*, London : Palgrave Macmillan, p. 29-44.

Ackerly B.A., Stern M. et True J. 2006. « Feminist methodologies for International Relations » In Ackerly B.A., Stern M. et True J. (dir.), *Feminist methodologies for international relations*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 1-15.

Amar P. 2011. « Turning the Gendered Politics of the Security State Inside Out? », *International Feminist Journal of Politics*, vol. 13, no 3, p. 299-328.

Barker M. 2011. *A « Toxic Genre »: The Iraq War Films*. London : Pluto Press, 224 p.

Behnke A. et De Carvalho B. 2006. « Shooting War: International Relations and the Cinematic Representation of Warfare », *Millennium - Journal of International Studies*, vol. 34, no 3, p. 935-936.

Boggs C. et Pollard L.T. 2007. *The Hollywood war machine: U.S. militarism and popular culture*. Boulder et London : Paradigm Pub., 296 p.

Brittain M. 2006. « Benevolent Invaders, Heroic Victims and Depraved Villains: White Femininity in Media Coverage of the Invasion of Iraq » In Hunt K. et Rygiel K. (dir.), *(En)gendering the war on terror: war stories and camouflaged politics*, Ashgate Publishing, Ltd., p. 73-96.

Brown M. 2004. *Designing GI Joe: Congress, the Military, and National Identity*. [s.l.] : Paper presented at the annual meeting of the International Studies Association, Montréal, 18 p.

Butler J. 1990. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. London et New York : Routledge,

Carver T., Cochran M. et Squires J. 1998. « Gendering Jones: Feminisms, IRs, Masculinities », *Review of International Studies*, vol. 24, no 2, p. 283-297.

Cockburn C. 2009. « Militarism and War » In Shepherd L. J. (dir.), *Gender Matters in Global Politics: A Feminist Introduction to International Relations*, London et New York : Routledge, p. 105-115.

Cockburn C. 2004. « The Continuum of Violence: A Gender Perspective on War and Peace » In Giles W.M. et Hyndman J. (dir.), *Sites of violence: gender and conflict zones*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, p. 24-44.

Cohler D. 2010. « Fireman Fetishes and Drag King Dreams: Queer Responses to September 11 » In Sjoberg L. et Via S. (dir.), *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*, Santa Barbara : ABC-CLIO, p. 219-230.

Collins P.H. 2000. *Black feminist thought: knowledge, consciousness, and the politics of empowerment*. Londres(?) : Routledge, 356 p.

Collins P.H. 2005. *Black Sexual Politics: African Americans, Gender, and the New Racism*. London and New York : Routledge, 384 p.

Connell R. 1987. *Gender and power: society, the person, and sexual politics*. Stanford : Stanford University Press,

Connell R.W. et Messerschmidt J.W. 2005. « Hegemonic Masculinity », *Gender & Society*, vol. 19, no 6 (décembre), p. 829-859.

Cooke M. 1996. « Subvert the Dominant Paradigm » In *Women and the war story*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, p. 13-67.

Cuomo C.J. 1996. « War Is Not Just an Event: Reflections on the Significance of Everyday Violence », *Hypatia*, vol. 11, no 4 (octobre), p. 30-45.

D'Amico F. 1998. « Feminist Perspectives on Women Warriors » In Turpin J.E. et Lorentzen L.A. (Ed.), *The women and war reader*, New York : New York University Press, p. 119-125.

Eisenstein Z.R. 2007. *Sexual Decoys: Gender, Race and War in Imperial Democracy*. New York and London : Zed Books, 164 p.

Elshtain J.B. 1995. « The Discourse of War and Politics: From the Greeks to Today » In *Women and war*, Chicago : University of Chicago Press, p. 47-91.

Enloe C. 1983. *Does khaki become you*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 262 p.

Enloe C. 1990. *Bananas, Beaches and Bases: Making Feminist Sense of International Politics*. Berkeley : University of California Press, 244 p.

Enloe C. 1998. « All the Men Are in the Militias, All the Women Are Victims: The Politics of Masculinity and Femininity in Nationalist Wars » In Turpin J.E. et Lorentzen L.A. (dir.), *The women and war reader*, New York : New York University Press, p. 50-62.

Enloe C. 2010. *Nimo's War, Emma's War: Making Feminist Sense of the Iraq War*. [s.l.] : University of California Press, 320 p.

Enloe C.H. 2000. *Maneuvers: the international politics of militarizing women's lives*. Berkeley and Los Angeles : University of California Press, 421 p.

Fausto-Sterling A. 2000. *Sexing the Body: Gender Politics and the Construction of Sexuality*. New York : Basic Books, 492 p.

Foundas S. 2008. « Iraq War Movie Stop-Loss Does Its Best Not to Mention the War », (mars), p. <http://www.dallasobserver.com/2008-03-27/film/iraq-war-movie-stop-loss-does-it's-best-not-to-mention-the-war/>.

Giles W.M. et Hyndman J. 2004. « Introduction: Gender and Conflict in a Global Context » In Giles W.M. et Hyndman J. (dir.), *Sites of violence: gender and conflict zones*, Berkeley and Los Angeles : University of California Press, p. 3-23.

Grant R. 1992. « The Quagmire of Gender and International Security » In Peterson V.S. (dir.), *Gendered States: Feminist (Re)Visions of International Relations Theory*, Boulder : Lynne Rienner Pub, p. 31-64.

Harding S.G. 1987. *Feminism and Methodology: Social Science Issues*. Bloomington : Indiana University Press, 214 p.

Hooper C. 2001. *Manly States: Masculinities, International Relations, and Gender Politics*. New York : Columbia University Press, 297 p.

Horn D.H. 2010. « Boots and Bedsheets: Constructing the Military Support System in a Time of War » In Sjoberg L. et Via S. (dir.), *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*, Santa Barbara : ABC-CLIO, p. 57-68.

- Hunt K. 2006. « « Embedded Feminism » and the War on Terror » In Hunt K. et Rygiel K. (dir.), *(En)gendering the war on terror: war stories and camouflaged politics*, Ashgate Publishing, Ltd., p. 51-71.
- Hunt K. 2009. « The « War on Terrorism » » In Shepherd L.J. (dir.), *Gender Matters in Global Politics: A Feminist Introduction to International Relations*, New York and London : Taylor & Francis, p. 116-126.
- Hunt K. et Rygiel K. 2006a. « (En)Gendered War Stories and Camouflaged Politics » In Hunt K. et Rygiel K. (dir.), *(En)gendering the war on terror: war stories and camouflaged politics*, Burlington : Ashgate Publishing, Ltd., p. 1-24.
- Hunt K. et Rygiel K. 2006b. *(En)gendering the war on terror: war stories and camouflaged politics*. London : Ashgate Publishing, Ltd., 264 p.
- Huston N. 1982. « Tales of war and tears of women », *Women's Studies International Forum*, vol. 5, no 3-4, p. 271-282.
- Isaksson E. 1988. *Women and the military system*. Harlow : Harvester Wheatsheaf, 472 p.
- Jacobson R. 2000. « Women and Peace in Northern Ireland: A Complicated Relationship » In Jacobs S.M., Jacobson R. et Marchbank J. (Ed.), *States of conflict: gender, violence, and resistance*, London et New York : Zed Books, p. 179-198.
- Jeffords S. 1994. *Hard bodies: Hollywood masculinity in the Reagan era*. Piscataway : Rutgers University Press, 224 p.
- Jeffords S. 2004. « The Reagan Hero: Rambo » In Eberwein R.T. (dir.), *The war film*, Piscataway : Rutgers University Press, p. 140-154.
- Kronsell A. 2006. « Methods for studying silences: gender analysis in institutions of hegemonic masculinity » In Ackerly B.A., Stern M. et True J. (dir.), *Feminist methodologies for international relations*, Cambridge : Cambridge University Press, p. 108-128.
- Maruska J.H. 2009. « When are states hypermasculine? » In Sjoberg L. (dir.), *Gender and International Security: Feminist Perspectives*, New York : Taylor & Francis, p. 235-255.
- Murray G. 2010. « Fact and Fiction: The Iraq War Film in Absence », no Screening the Past (novembre), p. <http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/29/fact-and-fiction-iraq-war-film-in-absence.html>.

Nayak M. 2006. « Orientalism and 'saving' US state identity after 9/11 », *International Feminist Journal of Politics*, vol. 8, no 1, p. 42-61.

Niva S. 1998. « Tough and Tender: New World Order Masculinity and the Gulf War » In Zalewski M. et Parpart J.L. (dir.), *The « man » question in international relations*, Boulder : Westview Press, p. 109-128.

Parpart J. 1998. « Conclusion: New Thoughts and New Directions for the « Man » Question in International Relations » In Zalewski M. et Parpart J.L. (dir.), *The « man » question in international relations*, Boulder : Westview Press, p. 199-208.

Peterson V.S. 1992. « Security and Sovereign States: What is at stake in Taking Feminism Seriously » In Peterson V.S. (dir.), *Gendered States: Feminist (Re)Visions of International Relations Theory*, Boulder : Lynne Rienner Pub, p. 31-60.

Peterson V.S. 1998. « Gendered Nationalism: Reproducing « Us » Versus « Them » » In Turpin J.E. et Lorentzen L.A. (dir.), *The women and war reader*, New York : New York University Press, p. 41-49.

Peterson V.S. 2010. « Gendered Identities, Ideologies, and Practices in the Context of War and Militarism » In Sjoberg L. et Via S. (dir.), *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*, Santa Barbara : ABC-CLIO, p. 17-29.

Pollard T. 2011. *Hollywood 9/11: Superheroes, Supervillains, and Super Disasters*. Boulder et London : Paradigm Pub, 214 p.

Rowley C. 2009. « Popular Culture and the Politics of the Visual » In Shepthe L.J. (dir.), *Gender Matters in Global Politics: A Feminist Introduction to International Relations*, New York and London : Taylor & Francis, p. 309-325.

Scott C.V. 2006. « Rescue in the Age of Empire: Children, Masculinity, and the War on Terror » In Hunt K. et Rygiel K. (dir.), *(En)gendering the war on terror: war stories and camouflaged politics*, Ashgate Publishing, Ltd., p. 97-117.

Shapiro M.J. 1992. *Reading the Postmodern Polity: Political Theory As Textual Practice*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 200 p.

Sjoberg L. 2009. *Gender and International Security: Feminist Perspectives*. London et New York : Routledge, 304 p.

Sjoberg L. 2006. *Gender, Justice, and the Wars in Iraq: A Feminist Reformulation of Just War Theory*. Lanham : Lexington Books, 282 p.

Sjoberg L. 2010. « Gendering the Empire's Soldiers: Gender Ideologies, the U.S. Military, and the « War on Terror » » In Sjoberg L. et Via S. (dir.), *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*, Santa Barbara : ABC-CLIO, p. 209-218.

Sjoberg L. et Gentry C.E. 2007. *Mothers, Monsters, Whores: Women's Violence in Global Politics*. New York and London : Zed Books, 292 p.

Sjoberg L. et Peet J. 2011. « Targeting Civilians in War: Feminist Contributions » In Tickner J.A. et Sjoberg L. (dir.), *Feminism and International Relations: Conversations about the Past, Present, and Future*, New York : Routledge, p. 169-187.

Sjoberg L. et Via S. 2010a. « Conclusion: The Interrelationship between Gender, War, and Militarism » In Sjoberg L. et Via S. (dir.), *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*, Santa Barbara : ABC-CLIO, p. 231-240.

Sjoberg L. et Via S. 2010b. « Introduction » In Sjoberg L. et Via S. (Ed.), *Gender, War, and Militarism: Feminist Perspectives*, Santa Barbara : ABC-CLIO, p. 1-13.

Spivak G.C. 1988. « Can the Subaltern Speak? » In Nelson C. et Grossberg L. (dir.), *Marxism and the interpretation of culture*, Champaign : University of Illinois Press, p. 271-313.

Steans J. 2006. *Gender and International Relations: Issues, Debates and Future Directions*. Malden : Polity, 191 p.

Steans J. 2008. « Telling Stories about Women and Gender in the War on Terror », *Global Society*, vol. 22, no 1, p. 159-176.

Stiehm J.H. 1982. « The protected, the protector, the defender », *Women's Studies International Forum*, vol. 5, no 3-4, p. 367-376.

Tasker Y. 2004. « Soldier's Stories: Women and Military Masculinity in « Courage Under Fire » » In Eberwein R.T. (dir.), *The war film*, Piscataway : Rutgers University Press, p. 172-189.

Tasker Y. 2011. *Soldiers' Stories: Military Women in Cinema and Television Since World War II*. Durham : Duke University Press, 330 p.

Tasker Y. 2002. « Soldiers' Stories: Women and Military Masculinities in Courage Under Fire », *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 19, no 3, p. 209-222.

Tickner J.A. 2001. *Gendering world politics: issues and approaches in the post-Cold War era*. New York : Columbia University Press, 200 p.

Tickner J.A. 1992. *Gender in international relations: feminist perspectives on achieving global security*. New York : Columbia University Press, 185 p.

Tickner J.A. 1997. « You Just Don't Understand: Troubled Engagements Between Feminists and IR Theorists », *International Studies Quarterly*, vol. 41, no 4, p. 611-632.

Tickner J.A. et Sjoberg L. 2011. « Conclusion: Looking forward for Feminist International Relations » In Tickner J.A. et Sjoberg L. (dir.), *Feminism and International Relations: Conversations about the Past, Present, and Future*, New York : Routledge, p. 221-236.

Wadley J.D. 2009. « Gendering the state: performativity and protection in international security » In Sjoberg L. (dir.), *Gender and International Security: Feminist Perspectives*, London et New York : Taylor & Francis, p. 38-58.

Weber C. 2006. *Imagining America at war: morality, politics and film*. London et New York : Taylor & Francis, 186p.

Weldes J. 1999. « Going Cultural: Star Trek, State Action, and Popular Culture », *Millennium - Journal of International Studies*, vol. 28, no 1, p. 117-134.

Weldes J. 2003. « Popular Culture, Science Fiction, and World Politics: Exploring Intertextual Relations » In Weldes J. (dir.), *To Seek Out New Worlds: Exploring Links between Science Fiction and World Politics*, New York : Palgrave Macmillan, p. 1-27.

Weldes J. 2006. « High Politics and Low Data: Globalization Discourses and Popular Culture » In Yanow D. et Schwartz-Shea P. (dir.), *Interpretation And Method: Empirical Research Methods And the Interpretive Turn*, New York : M.E. Sharpe, p. 176-186.

Weldes J., Laffey M., Gusterson H. et Duvall R. 1999. « Introduction: Constructing Insecurity » In Weldes J., Laffey M., Gusterson H. et Duvall R. (dir.), *Cultures of insecurity: states, communities, and the production of danger*, Minneapolis : U of Minnesota Press, p. 1-34.

Wibben A. 2011. *Feminist Security Studies: A Narrative Approach*. New York : Routledge, 162 p.

Wilcox L. 2009. « Gendering the cult of offensive » In Sjoberg L. (dir.), *Gender and International Security: Feminist Perspectives*, London et New York : Taylor & Francis, p. 61-82.

Woodman B.J. 2004. « Represented in the Margins: Images of African American Soldiers in Vietnam War Combat Films » In Eberwein R.T. (dir.), *The war film*, Piscataway : Rutgers University Press, p. 90-116.

Yanow D. et Schwartz-Shea P. 2006. *Interpretation And Method: Empirical Research Methods And the Interpretive Turn*. New York : M.E. Sharpe, 447 p.

Young I.M. 2003. « The Logic of Masculinist Protection: Reflections on the Current Security State », *Signs*, vol. 29, no 1, p. 1-25.

Zalewski M. et Parpart J.L. 2008. « Introduction: Rethinking the man question » In Parpart J.L. et Zalewski M. (dir.), *Rethinking the man question: sex, gender and violence in international relations*, New York : Zed Books, p. 1-22.

Zine J. 2006. « Between Orientalism and Fundamentalism: Muslim Women and Feminist Engagement » In Hunt K. et Rygiel K. (dir.), *(En)gendering the war on terror: war stories and camouflaged politics*, Ashgate Publishing, Ltd., p. 27-49.